PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 22 numéro 3
automne 1994

le *faux*

COLLABORATEURS Olivier Asselin John A. Fleming Bertrand Gervais
Jean-François Jeandillou Marilyn Randall Sylvie Rosienski-Pellerin
Richard Saint-Gelais Jean-Pierre Vidal Christian Vandendorpe Anthony Wall

HORS DOSSIER Françoise Beaulieu Louis Hébert ICONOGRAPHIE Roberto Pellegrinuzzi

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication.

Directeur : Jacques B. BOUCHARD. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration : Fernand ROY. Assistant à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Responsables du présent numéro : Marilyn RANDALL et Richard SAINT-GELAIS. Page couverture : Le Chasseur d'images de Roberto Pellegrinuzzi (1993), épreuves argentiques, carton, cadres, épingles à spécimens, 195 x 560 x 10cm. Courtoisie de l'artiste et de Stux Gallery, New York. Photo : Roberto Pellegrinuzzi.

Comité de rédaction :

Jacques B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Collaborateurs à titres divers du volume 22 :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Ghislain BOURQUE, Université du Québec à Chicoutimi
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Robert DOLE, Université du Québec à Chicoutimi
Gleider HERNANDEZ, Université du Québec à Chicoutimi
Pierre LANDRY, Musée d'art contemporain
Lori MORRIS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)
TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada

INDIVIDUEL
Canada : 29$ (15$ pour les étudiants)
États-Unis : 34$
Autres pays : 39$

INSTITUTIONNEL
Canada : 34$
États-Unis : 44$
Autres pays : 49$

Mode de PAIEMENT :
Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO
Canada : 11,25$ (6$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25$
Autres pays : 14,25$
* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

théories et pratiques sémiotiques
PROTÉE
volume 22, numéro 3 automne 1994

le faux

PRÉSENTATION DU DOSSIER / Marilyn Randall et Richard Saint-Gelais 5

De la vérité dans le langage / Christian Vandendorpe 7

Lire faussement ou se tromper de signe :
le mensonge dans La Vocation suspendue de Pierre Klossowski / Anthony Wall 13

Le lecteur comme simulacre :
Les Chants de Maldoror de Lautréamont / Jean-Pierre Vidal 18

Notre homme, Chance, ou la nécessité d'interpréter / Bertrand Gervais 25

Le texte capturé par sa fiction :
réflexions sur les artefacts science-fictionnels / Richard Saint-Gelais 33

Le Chasseur d'images de Roberto Pellegrinuzzi (p. 41-50)
présenté par Olivier Asselin : Le spectacle de la nature morte 43

L'art du faire-semblant d'Un Cabinet d'amateur / Sylvie Rosienski-Pellerin 51

Trompe-l'œil, crypsis et techniques de représentation / John A. Fleming 57

Le faux et le vraisemblable : le cas du faux Chanel / Marilyn Randall 65

Au nom de l'auteur :
pragmatique de la mystification littéraire / Jean-François Jeandillou 73

ARTICLES HORS DOSSIER

Représentation, individualité et nom propre / Françoise Beaulieu 82

Conditions pour l'asémanticité des noms propres / Louis Hébert 93

Photo : Roberto Pellegrinuzzi

ROBERTO PELLEGRINUZZI, *Nature morte,* 1989-1991. Épreuves argentiques, support (260 x 130 x 35cm).
Courtoisie de l'artiste et de Stux Gallery, New York.

DISSIMULATION : le faux et ses lectures

SI LA REPRÉSENTATION est la condition même du faux, quelles sont les limites du possible et de l'acceptable dans notre «ère du faux», quelles étaient-elles dans celles du passé? Au-delà de la diversité des objets et des pratiques se présentent à l'esprit quand il s'agit de réfléchir sur la présence du faux dans le monde – celui des signes et des choses –, on peut distinguer aussi deux façons d'être du faux : d'une part, le faux comme mensonge, dissimulation, mystification; d'autre part, le faux comme jeu, simulacre, artifice avoué.

Dans la première optique, le faux et ses dérivés dépendent d'une esthétique – et bien entendu d'une éthique – valorisant le vrai, l'authentique et l'original. Si ceux-ci sont pervertis, c'est en quelque sorte à l'intérieur de leur propre logique : le faux dissimulé, celui qui ne s'avoue pas comme tel, ne peut réussir qu'à condition de se faire passer pour ce qu'il n'est pas : le vrai, l'authentique. Si les faussaires et les contrefaçons fascinent autant qu'ils inquiètent, c'est qu'ils actualisent une possibilité inscrite dans les conceptions mêmes de l'authenticité et de l'originalité, la possibilité d'une dissolution des liens entre le créateur et l'œuvre, entre la nature et les signes qui la représentent.

Mais, du trompe-l'œil à Duchamp, du pastiche à Kathy Acker ou Hubert Aquin, de la création de mondes fictifs à celle d'artefacts imaginaires, il est des «faux» qui, loin de fonctionner sur le mode du mensonge, affichent – ouvertement ou obliquement – leur fausseté. Paradoxalement, ces faux explicites ne semblent pas de «vrais» faux : c'est qu'au lieu de présupposer les catégories du vrai, de l'authentique ou de l'original, ils en exposent la fragilité et les incertitudes. S'il leur arrive de jouer de la dissimulation, par conséquent, ce n'est pas , selon une visée mimétique, pour «faire vrai», mais bien pour troubler le vrai, et problématiser le regard ou la lecture qu'on porte sur lui.

Si les articles qui constituent ce dossier insistent sur l'une ou l'autre de ces conceptions du faux, ils se répartissent aussi selon leurs objets, discursifs, visuels ou «artefactuels». C'est en réfléchissant sur une «sémiotique du faux» que plusieurs contributions portent sur les curieux avatars que connaissent les signes lorsqu'ils sont mis à contribution par des faux. Christian Vandendorpe se demande comment la philosophie du langage parvient à penser la question du simulacre; Anthony Wall examine les rapports entre le signe, le simulacre et le mensonge chez Klossowski; Jean-Pierre Vidal scrute les entrelacs d'un texte – *Les Chants de*

Maldoror –, où le mouvement de l'écriture emporte son lecteur, désormais simulacre de lui-même; Bertrand Gervais souligne le rôle de l'interprétation dans la création du faux, en l'occurrence celle du curieux héros de *Being There de* Jersey Kosinski.

D'autres contributions s'interrogent aussi sur l'insertion du faux dans le processus de création, qu'il s'agisse des simulacres textuels dans la science-fiction qu'analyse Richard Saint-Gelais, ou bien de la représentation fictive (et fallacieuse) de faux chez Perec, examinée par Sylvie Rosienski-Pellerin. Enfin, John Fleming propose une réflexion plus générale sur les enjeux métaphysiques de la «misrepresentation» dans la tradition occidentale du trompe-l'œil.

Le faux a aussi ses pratiques intentionnelles, qui relèvent d'une pragmatique de la mystification ou de la dissimulation. C'est ainsi que l'existence d'un faux dans le monde de l'art dépend non seulement de son identité objective, mais aussi des conditions de sa réception, étudiées ici par Marilyn Randall. Les faux remettent alors en question la faculté de juger d'un public induit en erreur par une dissimulation intentionnelle de la vérité, notamment celle, examinée par Jean-François Jeandillou, qu'on suppose gouverner le rapport entre l'oeuvre et sa signature.

Il nous semble significatif que, dans le choix des collaborateurs de ce numéro, une place moindre ait été consacrée à ce que notre culture considère habituellement comme des faux : les contrefaçons, les «forgeries» et les tromperies scientifiques attirent en effet peu d'attention en ces pages. Mais dans toutes ces réflexions sur la place du faux, c'est finalement l'insistance sur le rôle de l'interprète qui revient comment le leitmotiv le plus fréquent. L'intérêt du dossier se trouve ainsi porter sur une sémiotique de la perception plutôt que sur le statut empirique de l'objet. Que celui-ci soit un faux délibéré ou contingent, que la «fausseté» relève de la mystification ou du jeu, c'est immanquablement une réflexion sur la fonction de l'interprète dans la nature même de la représentation que suscitent les contributions à ce numéro, aussi bien, évidemment, que les objets qui les ont inspirés. À une époque où la réalité n'apparaît plus comme le point de butée du faux, mais plutôt comme une variante du simulacre désormais généralisé, cette leçon apparaît comme un signe que le scepticisme avec lequel nous composons désormais n'équivaut pas forcément à un constat de défaite de la pensée.

Marilyn Randall et *Richard Saint-Gelais*

DE LA VÉRITÉ DANS LE LANGAGE

CHRISTIAN VANDENDORPE

Depuis Cratyle et la Bible jusqu'au carré de la véridiction, cet article évoque à grands traits quelques avatars de la notion de vérité. C'est sur celle-ci que repose la jonction, longtemps tenue pour acquise, du langage et du réel. Mais le recours à ce terme apparaît, de plus en plus, comme une stratégie énonciative de recouvrement du réel par la parole. Au lieu de transcender le langage, la notion de vérité n'est plus que l'envers symétrique du mensonge. Cette érosion du concept est probablement le prélude de son obsolescence et relève elle-même d'un phénomène plus large, qui est celui de la marginalisation du langage comme vecteur de la connaissance.

This article looks at different avatars of the notion of "truth", going from Cratylus and the Bible to the veridiction square. It is precisely on this notion of truth that rests the long-accepted junction between language and reality. However, the use of this term is perceived more and more as an enunciative strategy by which language imposes itself upon reality. Instead of transcending language, the notion of truth is now but the symetrical opposite of falsehood. This erosion of the concept of truth is probably the prelude to its falling into obsolescence and is related to a more general trend towards the marginalization of language as a vector of knowledge.

> *Personne ne peut résister à la force de la vérité. Les hommes l'aiment naturellement, il est impossible qu'ils ne se laissent gagner quand ils la connaissent avec tant d'évidence, qu'ils n'en peuvent douter, ni s'imaginer qu'elle soit autre qu'elle leur paraît. Ainsi l'Orateur qui a le talent de mettre la vérité dans un beau jour doit charmer, puisqu'il n'y a rien de plus charmant que la vérité* [...].
>
> B. Lamy, 1699 : 328

Les concepts de langage et de vérité ont toujours entretenu une étroite affinité, et celle-ci fonde le champ même de notre pensée et de notre agir quotidiens. L'hypothèse que je développerai est que nous assistons depuis quelques dizaines d'années à un glissement d'*épistémè* qui modifie en profondeur tant le statut du langage que celui de la vérité. Il ne sera pas possible d'en faire une démonstration tout à fait satisfaisante en quelques pages, d'abord parce qu'une ambition totalisante est par définition vouée à l'échec. Mais surtout, parce qu'un glissement d'*épistémè* n'implique pas de cassure nette. Une culture se construit dans la continuité de ce qu'elle a été et implique une certaine permanence du passé dans le présent. Parmi les discours qui circulent aujourd'hui, on pourra ainsi occasionnellement retrouver des fragments de discours anciens, antérieurs au glissement que je veux décrire et qui se sont maintenus grâce au statut particulier qu'ils occupent dans une discipline donnée. Il est donc toujours possible de produire un contre-exemple à des considérations sur des phénomènes culturels relativement récents.

Posons d'emblée que la notion de vérité est interne au langage et qu'elle lui est entièrement relative. Le terme de «vérité» ne peut avoir de sens que par rapport à une assertion effectuée dans un énoncé. Ainsi, la vérité ne saurait-elle être l'objet d'une science. La science ne traite pas de la vérité mais du monde sensible, qu'elle examine au moyen de la démarche expérimentale. Si le physicien découvre une relation constante, par exemple entre la vitesse d'un objet et l'énergie consommée, il la formulera au moyen d'une loi, d'une règle ou d'un principe, et non sous la forme d'une vérité. Il ne saurait y avoir de «vérité» physique ou chimique. Si je dis que la formule de l'eau est bien H_2O, la valeur de vérité de cette phrase est à chercher dans le fait que j'énonce correctement un principe de chimie, et non dans la formule chimique en soi : cette dernière sera simplement considérée comme adéquate, exacte, correcte ou démontrée expérimentalement. Comme l'a dit Nelson Goodman : «*Truth pertains solely to what is said*» (1978 : 18).

Pourtant, le langage courant fait souvent équivaloir «vrai» et «réel», aussi bien en français qu'en anglais. J'apprends par exemple, en lisant l'étiquette d'un pot de mayonnaise, qu'il s'agit d'une «*real/vraie mayonnaise*». De même employons-nous les adverbes «vraiment» et «réellement» comme des synonymes. Le postulat selon

lequel nos paroles diraient la réalité du monde modèle en effet l'usage que nous faisons quotidiennement du langage. Cette confusion entre le vrai et le réel relève d'une «panlogie» ou, si l'on préfère, d'une «panglossie» par laquelle l'essentiel de l'activité humaine est rapporté au langage. Cette *panglossie* a été la condition première de notre culture, car le langage a servi de base à nos représentations mentales. C'est par le langage que l'être humain a pu, en les nommant, détacher des fragments d'expérience pour les communiquer aux autres. C'est par le langage qu'il a pu se remémorer des parcelles d'existence et développer la conscience de soi grâce au jeu de miroir ainsi instauré entre la parole et l'empreinte laissée par les sensations – ce qu'on appelle la réflexion. C'est par le langage aussi qu'on a pu développer ces ensembles plus vastes que sont les récits. Bref, le langage a permis à l'humanité de dissocier à volonté le vécu et la représentation.

En même temps, le langage apportait avec lui la possibilité du mensonge. L'un n'existerait pas sans l'autre. Loin d'être un usage déviant du langage, le mensonge en est un sous-produit naturel et lui est intrinsèquement lié. Des psycholinguistes comme De Villiers [1978] ont même avancé que la maîtrise ultime du langage se manifeste dans le mensonge parce que ce dernier implique une coupure entre les énoncés et la situation de référence[1]. Quel enfant n'a pas ressenti un sentiment de fierté et d'invulnérabilité en découvrant la possibilité de manipuler les croyances d'autrui à l'aide du langage? Ainsi, parce qu'il permet de communiquer des fragments de nos représentations internes, le langage est-il «la meilleure et la pire des choses», ainsi que le soulignait la vieille fable ésopique : il peut rapprocher les êtres autour d'un énoncé commun, comme le font les religions et les idéologies, mais il peut aussi semer la discorde et la guerre et être source d'un malentendu fondamental.

On comprend alors que, très tôt, un tabou ait été décrété contre un usage falsificateur du langage. La première façon d'encoder ce tabou passe évidemment par l'éducation. On sait, par exemple, que les parents tendent à approuver chez le jeune enfant les énoncés qui sont vrais plutôt que ceux qui sont grammaticalement corrects (Aitchison : 9). C'est qu'ils éprouvent à l'égard du mensonge une aversion profonde, non pas pour des raisons métaphysiques mais parce que celui-ci permet à l'enfant d'échapper à leur contrôle. Aussi le premier apprentissage du langage passe-t-il par l'inculcation d'une exigence de vérité, susceptible de garantir une relation de confiance entre les interlocuteurs et une certaine emprise sur le réel. Ce qui est observable au sein de la famille se reproduit dans toute cellule sociale. Sans postulat de vérité, pas de relation fiduciaire possible entre les interlocuteurs, ce qui rend inopérante toute cette masse d'actes de langage que sont les constatifs (Austin, 1962).

Aussi importe-t-il de placer le langage à l'abri de la présomption de mensonge. Pour cela, diverses modalités d'énonciation ont été mises au point afin d'assurer un engagement aussi complet que possible de l'individu dans sa parole : ce sont les instances de la signature et du serment. Ce dernier a été secondé par la pratique médiévale de l'ordalie qui faisait appel à l'épreuve du feu ou de l'eau pour corroborer ou infirmer la parole de l'accusé. Mais, au fil des siècles, d'autres réponses ont été inventées, comme de prétendre à l'impossibilité du mensonge. C'est la position de Cratyle, dans le célèbre dialogue de Platon :

> *Socrate*. – Qu'il soit impossible de parler faux, est-ce là ce que tu veux dire? C'est une thèse souvent soutenue, mon cher Cratyle, de nos jours comme autrefois.
> *Cratyle*. – En effet, Socrate, en disant ce qu'on dit, comment ne pas dire ce qui est? Parler faux ne consiste-t-il pas à ne pas dire ce qui est? (429d)

L'argument de Cratyle, qui est aussi celui des sophistes, revient à jouer sur la pseudo-équivalence déjà évoquée entre le vrai et le réel. Si l'on ne peut dire que ce qui est réel et si le réel est vrai, il s'ensuit qu'on ne saurait mentir. Assez curieusement, on retrouve un point de vue assez semblable dans un écrit posthume de Jean-Paul Sartre, *Vérité et Existence* :

> Ce qui fait croire que la vérité s'identifie à l'être, c'est qu'en effet tout ce qui est pour la réalité humaine est sous la forme de la vérité (ces arbres, ces tables, ces fenêtres, ces livres qui m'entourent sont vérités) parce que tout ce qui est pour l'homme déjà surgi est sous la forme du «il y a». Le monde est vrai. [...] Le Pour-soi vit dans la vérité comme le poisson dans l'eau. (p. 16)

L'équivalence du Vrai et du Réel est présente dans tout cet essai. Mais, même si l'on peut discuter ce type d'approximation, on devra reconnaître la justesse de la métaphore utilisée : «Le Pour-soi vit dans la vérité comme le poisson dans l'eau». La vérité, qui est l'implicite du langage, son postulat de base, est aussi essentielle à sa vie que peut l'être l'eau pour le poisson.

Une autre façon, beaucoup plus répandue, d'inculquer aux locuteurs cette exigence de vérité est de la faire reposer sur une entité extérieure qui régit en dernière analyse la vie individuelle et sociale : Dieu. C'est la voie suivie par les grandes religions. Il est intéressant, à cet égard, d'examiner la façon dont la Bible parle de la vérité. Celle-ci y est parfois présentée comme devant procurer un avantage («L'homme véridique subsiste à jamais; le menteur : le temps d'un clin d'œil» *Proverbes*, 12.19), parfois donnée comme un attribut de Dieu (*Exode* 34.6). Mais c'est avec *Le Nouveau Testament*, et tout particulièrement l'*Évangile* de saint Jean, que les occurrences de ces termes se multiplient (Jean 3.33, 4.23, 5.31, 7.28, 8.17...). Combinant la conception de la parole divine chez les Juifs et la riche tradition qui s'est cristallisée

autour du *logos* grec, qui est tantôt raison organisatrice, comme chez Platon, tantôt souffle créateur du divin Hermès, comme dans les cultes à mystères, le quatrième évangéliste va donner un statut théologique de premier ordre aux concepts de Verbe (latin : *verbum*) et de Vérité.

On connaît le célèbre début de son Évangile : «Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu» (1.1). En faisant de Dieu l'origine du langage, ou plutôt le langage initial, Jean fait également de lui la source de la vérité. L'exigence de vérité devient dès lors bien plus qu'un devoir social : elle est une condition indispensable d'accord avec Dieu et avec soi-même. Dans tous ses écrits, le même Jean témoigne d'une sensibilité aiguë à cette notion de vérité. Rapportant la phrase où Jésus dit à Pilate : «Je suis venu pour rendre témoignage à la vérité», Jean est le seul des quatre évangélistes à mentionner la réplique de Pilate, «Qu'est-ce que la vérité?» (18.37-38), réplique qui donne du gouverneur romain l'image d'un sceptique désabusé. De même, l'*Apocalypse*, vaste récit de science-fiction avant la lettre, se termine sur des objurgations radicales : «Dehors les chiens et les magiciens, les impudiques et les meurtriers, les idolâtres et quiconque aime ou pratique le mensonge!» (22.15). N'est-elle pas étrange cette obsession du mensonge, surtout dans un récit de fiction? Poussant un peu plus loin la même logique, dans un binarisme teinté de juridisme romain, Paul écrit : «Dieu doit être reconnu comme véridique et tout homme comme menteur» (*Romains*, 3.4)[2].

À partir de ce moment, la notion de vérité va occuper une position centrale dans la religion chrétienne. Elle sera notamment au cœur de la théologie augustinienne, qui identifie la Vérité avec Dieu, et que l'on a résumée ainsi : «La Vérité divine est l'unique cause parfaite, immédiatement explicative de tout être, dans ses diverses modalités de nature et d'action» (Thonnard 1937 : 206). Ce thème d'une Vérité transcendante sera indéfiniment modulé par les théologiens au fil des siècles et il gardera longtemps une position de force dans la réflexion philosophique. C'est de cette dernière filière, fort probablement, que Sartre tenait sa conception de la vérité évoquée plus haut[3].

Or, avec Copernic, Galilée et Newton, le langage comme instrument de connaissance va être déplacé par les mathématiques et la méthode scientifique. À la conception d'un Dieu qui est *Logos*, Parole, va succéder l'idée d'un Dieu mathématicien dont la signature ne peut résider que dans une équation ou un rapport chiffré («*God is a mathematician*», selon le mot attribué au physicien anglais Paul Dirac). Désormais, pour découvrir l'organisation de l'univers, on ne cherchera plus des réponses dans le langage, qu'il s'agisse du mythe, de l'étymologie ou de la métaphore : ce paradigme est dépassé. Il en résultera inexorablement un affaiblissement considérable du champ couvert par la notion de vérité, qui embrassait naguère, grâce à la religion, la totalité de l'intelligible[4].

Vers 1580, Montaigne pouvait encore se référer à une vérité transcendant nos discours et écrire :

> Si, comme la vérité, le mensonge n'avoit qu'un visage, nous serions en meilleurs termes. Car nous prendrions pour certain l'opposé de ce que diroit le menteur. Mais le revers de la vérité a cent mille figures et un champ indéfiny. (*Essais*, I.9)

Et il est vrai que la langue offre des dizaines de termes pour désigner l'action de mentir (*tromper, calomnier, dissimuler, insinuer, duper, mystifier...*) alors qu'elle n'en a guère pour l'action de «dire la vérité», sauf quand celle-ci est modalisée par la contrainte : *avouer, reconnaître, admettre...* Cette dissymétrie se comprend aisément parce que la vérité, on l'a vu, est inhérente au langage et constitue pour le locuteur l'équivalent de l'air qu'il respire tout naturellement, au point que celui-ci n'en a même plus conscience (d'où la tension presque toujours engendrée par le mensonge délibéré et que les fabricants de détecteurs se font fort de pouvoir mesurer).

Pour mieux prendre conscience du chemin parcouru depuis Montaigne, il suffit d'examiner la façon dont la sémiotique greimassienne a conceptualisé la vérité. Le carré de la véridiction, qui apparaît de façon récurrente dans les ouvrages de Greimas, pose la vérité comme une conjonction de l'être et du paraître, qui se réalise sur la *deixis* positive du carré, en opposition avec la fausseté, conjonction du non-paraître et du non-être, située sur la *deixis* négative (Greimas et Courtés, 1979 : 32 et 419; Greimas, 1983 : 54). Le vrai n'est donc plus ici l'implicite du langage, ni l'une de ses conditions fondamentales d'existence placée en position transcendante : il n'est que l'envers du faux, dans une relation parfaitement symétrique, sur laquelle ces auteurs sont des plus explicites (1979 : 145). Il faut cependant déplorer que cette définition ne soit pas articulée par rapport à une catégorie relevant strictement de l'énonciation : en établissant le vrai et le faux comme une conjonction de l'*être* et du *paraître*, Greimas accrédite l'interprétation de cette catégorie sur un plan ontologique plutôt que simplement discursif, et ce en dépit des avertissements qu'il a pu donner. C'est ce manque de précaution qui permettra à Claude Bremond de se gausser du carré de la véridiction en objectant fort à propos que la synthèse du non-paraître et du non-être ne peut être que «pur néant» (1982 : 422).

Soyons bien clairs : on ne peut normalement pas attribuer à une entité quelconque du monde physique le prédicat de «vrai» et pas davantage celui de «faux»; ces prédicats ne peuvent s'entendre et ne jouent que dans l'ordre du discours. Une objection, cependant : comment se fait-il que l'on parle couramment de «vrai» café ou de «vrai» beurre? S'agit-il là de contre-exemples, où des entités du réel se partageraient selon un axe vrai/faux? Remarquons tout de suite que l'on ne parle normalement pas de «vrai» sable, ni de «vrai» chat. Si l'on accepte «vrai café» et «vrai beurre», c'est parce que ces

entités sont ainsi mises en opposition avec d'autres qui *prétendent* les remplacer, ou qui ont été *dites* équivalentes, soit le café décaféiné et la margarine. Ce n'est pas que le beurre serait en soi plus «vrai» que la margarine, ni plus «réel» (pour jouer sur une pseudo-synonymie dénoncée plus haut) : tous deux ont leur poids de réalité, qui est aussi respectable dans un cas que dans l'autre. Quand j'associe à beurre le prédicat «vrai», je réponds en fait au discours de la publicité qui a voulu faire acheter de la margarine à la place du beurre en donnant un mot pour équivalent d'un autre. On le voit, les notions de vrai et de faux renvoient toujours à un acte d'énonciation antérieur.

Par les jugements de type vrai/faux, le langage en arrive ainsi à modeler la réalité selon ses propres catégories discrètes et binaires. S'il est vrai que tout prédicat appliqué à une réalité quelconque entraîne un filtrage de celle-ci par nos catégories mentales, les prédicats vrai/faux ont ceci de particulier qu'ils sont les masques par lesquels le langage dissimule sa propre nature et se présente comme pure adéquation au réel et/ou à la pensée. Cette opération remonte à une haute tradition philosophique qui, d'Aristote à Thomas d'Aquin, a défini la vérité comme étant la «conformité de la chose et de la pensée» (*adæquatio rei et intellectus*). Tout en prétendant qualifier le réel à partir d'attributs qui lui seraient consubstantiels, les jugements de vérité servent très précisément à imposer le prisme du langage sur un objet, soit en l'interprétant à partir des discours qui ont été portés sur lui, soit en renvoyant de façon tautologique à la représentation que l'on est censé en avoir.

Prenons un autre exemple. Si je réalise une figure quelconque et que je l'appelle un «caroum», je ne fais qu'exploiter dans cet acte de nomination le caractère arbitraire et conventionnel du langage. Mais à partir du moment où quelqu'un d'autre réaliserait une figure similaire et l'appellerait aussi un «caroum», je peux répliquer en affirmant que son «caroum» n'est pas un vrai, que le seul vrai «caroum» est celui que j'ai réalisé moi-même. En utilisant les mots vrai/faux, je force ainsi le recouvrement du réel par le langage, je donne à mes mots le pouvoir de nommer le réel et, en même temps, de ne pouvoir être légitimés que par lui. Ainsi voit-on encore que ces catégories vrai/faux reposent en dernière instance sur une stratégie énonciative.

On comprend que la science n'ait pas recours à ces catégories, car ce serait de sa part se condamner à ne retrouver dans la nature que ce qui a déjà été nommé et constitué en réseaux associatifs par le langage.

À ce propos, on sait que cette dissociation du langage d'avec le monde extérieur est assez récente et qu'elle s'est développée de façon progressive depuis la révolution scientifique des XVIe et XVIIe siècles. Cela n'a pas été sans mal et n'est toujours pas sans risque. Le langage a longtemps été le seul instrument dont nous disposions pour rendre compte assez précisément du réel, qui reste le point d'ancrage ultime par rapport auquel est testée la validité de nos représentations[5]. Mais aujourd'hui ce même langage est devenu terriblement inadéquat. Comme le reconnaît Bernard d'Espagnat, éminent scientifique français :

> Tous les physiciens savent très bien que, par exemple, ce n'est pas au moyen de nos concepts *familiers* d'espace et de temps que l'on peut espérer décrire le réel. [...] En conséquence beaucoup de physiciens du début du XXe siècle ont adopté la conception du réalisme mathématique, selon laquelle cela a un sens de parler d'une réalité extérieure à nous et indépendante de nos aptitudes à connaître, et selon laquelle cette réalité est bien descriptible par l'homme, mais cela uniquement à l'aide de concepts empruntés aux mathématiques. (1979 : 245)

À partir du moment où rien ne garantit la vérité du langage, la position d'un témoin qui voudrait rendre compte d'un événement devient de plus en plus précaire. Ne pouvant plus parler au nom de la vérité, sauf à l'intérieur d'un discours religieux ou juridique, le journaliste va se rabattre sur le concept laïc d'*objectivité*, attesté à partir de 1900 selon le *Lexis*, et sur lequel un journal comme *Le Monde* fondera son éthique et sa réputation. Mais ce concept ne pourra pas traverser le siècle sans être attaqué de toutes parts[6].

Une pléiade de tabloïds exploitera le créneau ainsi ouvert d'une information qui ne joue plus sur les oppositions classiques du vrai et du faux mais sur le vraisemblable, qui a été longtemps le terrain propre de la littérature. Cette idée que l'information doit être divertissante s'est également établie dans certains magazines d'information télévisée où la «dramatisation» est devenue la façon habituelle de pimenter l'information. Ce mélange de vrai et de faux ne vise qu'un objectif : séduire et accrocher le téléspectateur. Il ne connaît qu'un garde-fou : le risque de poursuites en diffamation. Le vrai est ainsi en train de devenir une catégorie obsolète, pragmatiquement remplacée par le rentable et le divertissant : l'empire du monde des simulacres, annoncé par Baudrillard en 1981, s'étend de plus en plus. Ce nouveau contrat social et langagier (l'un ne va pas sans l'autre, la perception que l'on a du langage se répercutant nécessairement sur l'usage qu'on en fait) permet donc la diffusion de fausses nouvelles. Mieux, il en fait un objet commercial en pleine expansion. Et la décision[7] de la Cour suprême du Canada d'acquitter Ernst Zundel, qui niait cyniquement la réalité de l'holocauste, va dans le même sens et est tout à fait cohérente avec le nouvel horizon sur lequel joue maintenant le langage. L'utilisation délibérément mensongère de la parole, qui était assimilée aux crimes les plus répugnants par le rédacteur de l'*Apocalypse*, est aujourd'hui reportée dans la sphère des libertés privées et de mieux en mieux tolérée socialement. En fait, on constate que la problématique du vrai a cédé la place à une problématique du sens (ce qui n'exclut pas des recouvrements occasionnels ni que

certains auteurs parlent parfois du sens en lui donnant une dimension métaphysique qui était autrefois l'apanage du vrai).

RÉDUCTION DE L'ESPACE DU LANGAGE

Mais ce n'est pas seulement le statut du langage et son rapport à la vérité qui me semblent en voie d'érosion. L'espace même du langage au sein de notre culture a subi une formidable réduction au cours des cinquante dernières années. Certes, il y a bien eu un retour en force du langage dans les années 1960, avec le primat temporaire de la linguistique[8] au sein des sciences humaines et surtout la tentative lacanienne de définir l'être humain comme un «parlêtre» entièrement dominé par les mots qui l'habitent et qui structureraient son inconscient. Mais les messages que l'on peut recueillir sur le divan ne portent nulle transcendance et n'offrent du langage que des résidus insignifiants auxquels on peut bien appliquer la définition du calembour selon Victor Hugo, qui serait «la fiente de l'esprit qui vole».

Cet affaiblissement du pouvoir du langage comme instrument de connaissance s'est doublé d'une réduction dramatique de son pouvoir sur l'imaginaire.

Jusqu'à tout récemment, le langage était le seul médium permettant de communiquer des expériences et des représentations de façon efficace et éminemment «portable». Grâce à notre capacité de représentation, il suffit parfois de quelques phrases pour créer tout un univers. On sait combien ce pouvoir de la représentation libérée par le langage avait inquiété Platon[9]. Pour le philosophe, en effet, pratiquer la *mimésis*, c'est s'éloigner de l'être et mettre en danger à la fois l'unité de la personnalité et l'ordre social car «la *mimésis* implante dans l'âme de chaque individu un mauvais gouvernement» provoquant le désordre et l'injustice (*République*, X, 605b). Le poète sera donc banni de la cité idéale à moins qu'il ne s'amende. Plus le faire-semblant est réussi, autrement dit plus l'œuvre littéraire est apte à évoquer la représentation directe de l'action et des passions, plus la *mimésis* est psychologiquement dangereuse et socialement néfaste. Aussi les œuvres qui jouent le plus sur la *mimésis* sont-elles placées le plus bas dans la hiérarchie platonicienne. La tragédie écope des critiques maximales, juste avant l'épopée, car le narrateur y est complètement effacé et l'action semble s'y dérouler toute seule.

Si Platon avait l'occasion de se pencher sur l'état actuel de notre civilisation, il y a fort à parier qu'il serait horrifié par les nouveaux sommets que l'on a atteints dans l'art de la représentation mimétique. D'abord il y a eu le cinéma. À la différence du livre, celui-ci fait intervenir les sensations directes dans la production de la représentation. Plus besoin d'imaginer : les décors sont donnés, ainsi que les personnages et les actions. La parole, qui occupait tout l'espace de la littérature, est reléguée à un rôle d'appoint. En mobilisant prioritairement la vue et l'ouïe, le cinéma a franchi un pas de plus dans l'art du faire-semblant et poussé la *mimésis* un cran plus loin en asservissant davantage l'imagination du spectateur.

Mais, au palmarès des arts fortement mimétiques, le cinéma est à la veille d'être déclassé à son tour par l'apparition de la réalité virtuelle qui se concocte dans les laboratoires d'informatique. Ici, aux sens de la vue et de l'ouïe vont bientôt s'ajouter ceux du toucher et de la mobilité. La *mimésis* alors sera totale. L'homme engagé dans la réalité virtuelle ne sera plus simple spectateur, il deviendra acteur de ses propres illusions.

Dans l'univers virtuel, les notions de vrai et de faux n'ont évidemment plus cours, ce qui n'est pas sans poser de sérieux problèmes. Jaron Lanier, un des gourous de la réalité virtuelle et qui a le plus fait pour en tirer des applications pratiques, reconnaissait ainsi que ce qui manque «c'est une série de formules ou de règles empiriques qui vous aideraient à décider à partir de quel moment vous devriez vous fier aux résultats d'une simulation»[10]. L'homme pourrait-il devenir prisonnier d'une machine à illusions plus puissante que toutes celles qu'il s'était créées jusque-là?

En présentant cette vision fort succincte de la position mouvante du langage et de la vérité dans notre culture, et en versant quelques pièces au dossier de leur éviction en cours, je ne voulais pas jouer au prophète de malheur, ni rejoindre la position nostalgique d'un Jacques Ellul, par exemple. Dépossédé de son emprise sur le savoir par les mathématiques et la science, débordé sur le plan de la séduction mimétique par les arts de l'image, le langage est condamné à perdre l'aura dont l'avaient paré des millénaires de civilisation orale. De la place centrale qu'il occupait au sein de la culture, il va passer désormais à un rôle d'appoint, en fonction duquel, d'ailleurs, il a d'ores et déjà entamé sa propre transformation. Dans la conception classique, naïvement résumée par la citation de Bernard Lamy placée en épigraphe, la croyance en une vérité transcendante et non problématique permettait de fonder le langage sur une triple articulation : entre le dire, le croire et le référent. La linguistique saussurienne a consacré l'évincement de ce dernier terme.

Le décrochage du langage d'avec la réalité s'est traduit par une mutation de l'esthétique littéraire, inaugurée par Mallarmé et Rimbaud (Steiner, 1989 : 13), et qui s'est raffinée avec l'esthétique postmoderne. Jacques Derrida a bien mis en évidence les glissements et les incohérences observables sous des textes apparemment structurés en jeux d'oppositions significatives. En inaugurant la traque déconstructionniste, il a accéléré la constitution d'une esthétique postmoderne basée sur le flou, l'ambiguïté et une méfiance radicale envers une quelconque «vérité» du langage.

Pourtant, il y a fort à parier que les êtres ainsi que les sociétés et les cultures se battront toujours pour

imposer leur perception du «réel», pour soutenir que telle perception est vraie alors que telle autre ne l'est pas. Allons-nous réussir à inventer un nouveau type de rapports interindividuels et interculturels, où la notion de vérité serait reconnue comme secondaire et continuerait à se fragmenter à l'infini? Ou le relativisme actuel va-t-il simplement frayer la voie à un retour en force de l'intégrisme et à une nouvelle ère de possession tranquille de la vérité?

---

1. Cité par J. Aitchison, 1989 : 5.
2. Dans le texte grec : γινέσθω δὲ ὁ Θεὸς ἀληθής πᾶς δὲ ἄνθρωπος ψεύστης. *Novum Testamentum græce et latine*, Rome, Éd. A. Merk, 1964.
3. Mais, en disant que «la vérité s'identifie à l'être», Sartre pouvait-il avoir oublié que saint Anselme avait énoncé, vers 1090, une opinion fort semblable : «*Veritas est rectitudo sola mente perceptibilis* : la Vérité est la rectitude de l'être envisagée par la raison»? (Thonnard, 1937 : 300)
4. La philosophie a aussi connu une réduction de son champ. Comme le note avec quelque dédain un physicien et cosmologiste célèbre : «Les philosophes réduisirent tant l'étendue de leurs intérêts que Wittgenstein, le plus grand philosophe de notre siècle, a pu dire que "le seul goût qui reste au philosophhe, c'est l'analyse de la langue". Quelle déchéance depuis la grande tradition philosophique, d'Aristote à Kant!» (Hawking, 1989 : 213).
5. G. Miller : «*The crowning intellectual accomplishment of the brain is the real world... all [the] fundamental aspects of the real world of our experience are adaptive interpretations of the really real world of physics*» (cité par R. Jackendoff, 1987 : 25). Dans ce texte, j'entends par «réalité» l'ensemble des jeux de force et de matière qui structurent l'univers physique et dont la connaissance permet notamment d'envoyer une fusée sur la lune.
6. Voir notamment P. Imbert (1989) et L. Bissonnette (1987). La réflexion sur le vrai et le faux devient un des thèmes dominants de notre fin de siècle, comme en témoignent les dossiers publiés dans divers magazines. Voir «Médias : Mensonges et Démocratie», *Le Monde diplomatique*, février 1992; «Lies, lies, lies», *Time*, 5 octobre 1992, p. 32-46; «Les journalistes sont-ils des menteurs?», *Le Nouvel Observateur*, n° 1458, 15 octobre 1992.
7. Voir «The right ruling on false news», *The Globe and Mail*, 28 août 1992, A-10.
8. Nous pensons particulièrement ici à la linguistique vériconditionnelle. Pour une critique des orientations qui sont à la base de celle-ci, on lira Rastier (1991), notamment le chap. 3 : «Du concept au signifié».
9. Sur la *mimésis* platonicienne, on consultera P. Vicaire (1960).
10. «Microchip make-believe : how young should it start?», *The Globe and Mail*, 8 août 1992, p. A4.

Références bibliographiques

AITCHISON, J. [1989] : *The Articulate Mammal*, London, Unwyn Hyman.

AUSTIN, J.-L. [1962] : *How to Do Things with Words*, Cambridge, MIT.

BAUDRILLARD, J. [1981] : *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée.

BISSONNETTE, L. [1987] : «Ainsi parle le *New York Times*», *Liberté*, juin.

BREMOND, C. [1982] : «Sémiotique d'un conte mauricien», *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol. 2, n° 4, 405-423.

DERRIDA, J. [1972] : *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit.

DE VILLIERS, J.G. [1978] : *Language Acquisition*, Cambridge, Harvard University Press.

ECO, U. [1985] : *La Guerre du faux*, Paris, Grasset.

ESPAGNAT, B. d' [1979] : *À la recherche du réel*, Paris, Gauthier-Villars.

GOODMAN, N. [1978] : *Ways of Worldmaking*, Hassocks, The Harvester Press.

GREENE, T. [1989] : «Poésie et magie» dans Y. Bonnefoy et *alii, Vérité poétique et vérité scientifique*, Paris, PUF, 63-79.

GREIMAS, A.-J. [1983] : *Du sens II*, Paris, Seuil.

GREIMAS A.-J. et Joseph Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette.

HAWKING, S. [1989] : *Une Brève Histoire du temps*, trad. par I. Naddeo-Souriau, Paris, Flammarion.

IMBERT, P. [1989] : *L'Objectivité de la presse*, Montréal, HMH.

JACKENDOFF, R. [1987] : *Consciousness and the Computational Mind*, Cambridge, MIT.

LAMY, B. [1699] : *La Rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam, Paul Marret.

MONTAIGNE [1968] : *Essais I*, Lausanne, Éd. Rencontre.

McCAFFERY, L. (dir.) [1992] : *Storming the Reality Studio*, Durham, Duke University.

PLATON [1964] : *Œuvres complètes. La République*, texte établi et traduit par É. Chambry, Paris, Société d'édition «Les belles lettres»;
[1950] : *Cratyle*, texte établi et traduit par L. Méridien, Paris, Société d'édition «Les belles lettres».

POUND, E. [1966] : *A.b.c. de la lecture*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».

RASTIER, F. [1991] : *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF.

SARTRE, J.-P. [1989] : *Vérité et Existence*, Paris, Gallimard.

STEINER, G. [1989] : *Réelles Présences*, Paris, Gallimard.

THONNARD, F.-J. [1937] : *Précis d'histoire de la philosophie*, Tournai, Desclée et Cie.

VICAIRE, P. [1960] : *Platon critique littéraire*, Paris, Klincksieck.

LIRE FAUSSEMENT OU SE TROMPER DE SIGNE :
le mensonge dans *La Vocation suspendue* de Pierre Klossowski

ANTHONY WALL

Le mensonge nous induit à prendre un signe pour un autre et La Vocation suspendue est mensonger dans ce sens précis, car ce roman confond constamment commentaires et récits, nous laissant prendre pour un récit premier ce qui est un méta-récit. Klossowski nous mène vers une icône parfaite, mais même là se découvre une faille sémiotique profonde par où se glisse l'erreur. «Je» est toujours déjà «il», de sorte qu'il est impossible de ne pas se tromper de signe, même quand on parle de soi-même.

Lying can be construed as instances where we are led to mistake one sign for another. Pierre Klossowski's novel, La Vocation suspendue, is full of lies if we understand the latter in just this way. This is a novel which skilfully mixes plot lines and any commentary built upon them. We are constantly fooled into taking commentary for the basic story being told. Klossowski gives us with this setup a perfect icon, but even then we find a deep semiotic gap where errors can slip into the picture. Here, every "I" is really just another "he" and thus it is impossible not to mistake one sign for another, even when one wishes to speak about oneself.

Si jamais il nous est permis de considérer le mensonge dans son sens extra-moral, et non comme une entorse portant atteinte à notre probité, il semble que *La Vocation suspendue* de Pierre Klossowski nous encourage à envisager une telle considération, aussi immorale ou intempestive soit-elle. Dans ce premier roman de Klossowski – de tous ses textes de fiction, celui qui, jusqu'ici, s'est attiré le moins de commentaires critiques[1] –, le mensonge et les signes trompeurs s'affichent sous mille formes inattendues, au point de nous donner le vertige. Or, *La Vocation suspendue* n'est pas moins provocateur que les autres textes klossowskiens, et il n'est certainement pas moins intéressant du point de vue d'une théorie du signe dans le discours littéraire. Reconnaissant la finesse de ce roman déroutant, la présente étude cherche à dégager quelques éléments de sa séduisante complexité.

Dans une étude fort suggestive de l'œuvre de Klossowski[2], Michel Foucault a souligné le rôle de premier plan que joue le mythe de Diane dans notre conception du signe. On se souvient que, déesse de la chasse, Diane est celle qu'on ne peut voir que de biais. Klossowski, on le sait, a produit un texte très riche, *Le Bain de Diane*, où nous est racontée l'union impossible du chasseur Actéon avec cette déesse intouchable. Comme la plupart des commentateurs de l'œuvre de Klossowski, Foucault est fasciné par la pensée klossowskienne du simulacre et il essaie dans son étude de suggérer quelques liens, fragiles mais importants, entre, d'une part, une pensée fondée sur le signe et, d'autre part, une pensée reposant sur le simulacre. Le simulacre, dit Foucault, peut se voir comme un mensonge «qui fait prendre un signe pour un autre»[3]. Cette remarque, il ne la fait qu'en passant mais nous voulons la prendre ici comme une définition du mensonge qui sera éventuellement appropriée pour la sémiotique littéraire.

Faisant prendre «un signe pour un autre», ce «mensonge sémiotique» est une utilisation perverse du signe, car cette utilisation court-circuite la signification en détachant un signe d'autres sens possibles dans le but de nous diriger non pas vers ces sens précis, mais vers d'autres signes. Dans le mensonge, la *sémiosis* naturelle du signe est ainsi *retardée*. Alors que le signe s'est toujours vu définir par la tradition comme une chose qui en remplace une autre («*aliquid pro aliquo*»), le mensonge, lui, complique la pensée du signe, car désormais il s'agit de «prendre un signe pour un autre», selon la définition possible que nous suggère Foucault.

De ce fait, il est dès lors nécessaire de parler de toutes sortes de signes – gestes, sons, couleurs, images, etc. – et, par exemple, de ces images mensongères, telles Diane, qui, hautement sémiotiques, nous font passer à notre insu d'un signe à un autre sans nous distraire ni par les bruits dérangeants de la pragmatique ni par ceux de la morale.

Dans *La Vocation suspendue* de Klossowski, ce même glissement mensonger de signe en signe s'effectue dans un ensemble complexe de superpositions diégétiques. Ce roman raconte en effet une histoire de défroqué vécue par un séminariste du nom de Jérôme. Chose troublante, cette histoire – jamais très claire – est racontée dans un livre rare dont nous ne disposons pas, livre trouvé comme par hasard par un éditeur un peu trop bavard qui ne réussit à nous donner de l'histoire de Jérôme qu'une version trouée et fragmentaire. Nous n'avons donc ni la version de Jérôme, ce pauvre séminariste, ni celle de «l'auteur» de ce livre trouvé à Lausanne. Nous n'avons que la narration qui nous est livrée par bribes, entre les failles cachées dans tous les commentaires et les gloses. Si nous avons affaire ici à une histoire hautement commentée, discutée et annotée, c'est donc surtout un récit fragmentaire et incompréhensible qui se lit dans ce roman publié sous le nom de Pierre Klossowski. Qui pis est, un énorme problème se pose dès la première page – il fallait s'y attendre – quand nous découvrons que ce livre trouvé à Lausanne porte le même titre que celui qu'écrit Klossowski : *La Vocation suspendue*.

Jérôme, déjà plus âgé que beaucoup de séminaristes, a connu une jeunesse mouvementée et turbulente. Il n'est pas encore tout à fait certain de sa vocation et il passe de maison religieuse en maison religieuse – comme le mensonge de signe en signe –, se faisant prendre à son insu dans des machinations et des complots de plus en plus complexes au fur et à mesure que les explications de ce qui se passe se font plus fréquentes. Ballotté entre deux camps idéologiques farouchement opposés au sein de l'Église, Jérôme se fait prendre tantôt pour un espion, agent provocateur ou agent double, tantôt pour un complice et ami. Dans une des maisons où il séjourne, il doit à un moment donné passer «l'épreuve de la fresque», qui consiste à commenter un énorme triptyque peint dans une pièce, mais dont le troisième volet reste incomplet. Cette épreuve permet en principe de découvrir dans quel camp idéologique se place celui qui la subit au milieu des débats qui entourent la dévotion mariale. Malheureusement les commentaires innocents de Jérôme déclenchent toute une série d'événements imprévisibles qui, vers la fin du roman, s'avèrent être le résultat d'une vaste campagne de dépistage entreprise par la Sainte Inquisition.

Pour nous, l'intérêt de ce texte consiste dans l'accumulation d'une variété de masques[4], de fausses identités, de feintes, de revirements et de surprises qui y a cours. Personne ne semble y savoir exactement qui est qui dans le grand complot qui y est organisé pour tromper les trompeurs. De nombreux passages nous permettent en effet de rencontrer quelques personnages qui en savent plus long que d'autres, mais nous n'avons que rarement l'impression que quelqu'un – fût-ce «l'auteur» ou même l'éditeur – est en mesure de *tout* savoir. Et si personne ne semble tout savoir, personne, non plus, n'a l'air de vouloir tout dire :

> La réponse évasive de la Mère à la question de Jérôme, relative à la brusque disparition de Malagrida, lui prouve qu'elle ne juge pas toujours utile de tout lui dire et se plaît tout autant à l'exclure de ses secrets qu'à l'y mettre.[5]

De surcroît, dans son premier roman, Klossowski se complaît dans une utilisation abusive du langage indirect[6], multipliant les signes d'un récit qui nage dans des commentaires infinis («Pour l'auteur», «Jérôme croit que», «dira Jérôme», «selon l'auteur», «L'auteur a soin de», «l'auteur nous montrera», etc.). Cet indirect, lié au mythe d'Actéon sur l'impossibilité de voir *directement*, ressortit à la nature hautement complexe du simulacre : «Le simulacre n'est pas une reproduction "à l'identique" mais une restitution, et donc une interprétation. Il n'agit pas de front mais de biais, par réfraction et redoublements»[7].

Parallèlement à ce langage indirect, il y a dans le roman un agencement intéressant de niveaux diégétiques qui se superposent à tout moment du récit. Dans ce processus souvent ludique, fondé qu'il est sur l'existence fragmentaire du roman trouvé à Lausanne, les frontières entre le récit et son commentaire, au lieu de s'accentuer, finissent par s'estomper. En effet, c'est dans les métacommentaires de l'éditeur que nous apprenons l'histoire de Jérôme non pas dans les mots de Jérôme lui-même, pas plus que dans ceux de l'auteur. Tout se passe comme si le commentaire précédait son objet au lieu de le suivre.

Ces commentaires, faits à partir de leur place hypothétiquement marginalisée, usurpent le droit de l'histoire de se raconter toute seule. Le va-et-vient constant entre récit et commentaire semble enfin pencher en faveur du commentaire – aux dépens du récit premier. Ce n'est donc nullement à un commentaire ordinaire que nous avons affaire ici, car ce dernier finit par tout dominer. À l'origine des gloses qui travailleraient «à la promotion du texte»[8], les commentaires infinis en arrivent à surcharger l'histoire et contribuent à son «exténuation»[9]. Qui veut bien «retrouver» cette histoire du livre «trouvé» doit nécessairement partir à la recherche des trous dans les commentaires, entreprise difficile et peu rentable.

Quand bien même l'instance narratrice arriverait à retrouver cette histoire perdue, cette dernière serait tout au plus de nature fragmentaire. Cette histoire entrecoupée nous fait souhaiter la «fusion du sujet avec son objet»[10], mais nous aurons désormais fort à faire si nous voulons distinguer ce qui commente de ce qui est commenté. Dans cet amalgame des niveaux de la narration, aucune totalité stabilisatrice, rassurante, n'est atteinte. Nous sommes, malgré cette vision surplombante du commentaire, pris dans la problématique de la vision humaine, nécessairement partielle, selon ce qu'en dit saint Augustin : «La vision est ainsi l'objet d'une malédiction, celle du fragment. Elle ne saisit que ses traces, que le regard n'est pas sûr d'identifier ni de conserver, qu'il ne sait relier entre elles»[11]. Alors qu'Augustin interprète

cette faiblesse de la vision comme un signe de l'inévitable pauvreté de la perspective humaine, nous pourrions, dans une autre perspective – celle de Michel de Certeau –, voir dans l'existence des fragments des occasions en or de faire étalage de notre ruse. Il s'agirait de sélectionner «des fragments pris dans les vastes ensembles de la production pour en composer des histoires originales»[12]. Tout aussi trompeurs l'un que l'autre, le commentaire et son récit laissent sourdre, dans leur frottement vigoureux, «la *vérité paradoxale* qui résulte dans l'écriture de l'incompatibilité de deux mensonges»[13].

C'est surtout dans ce rapport difficile et tendu entre discours et métadiscours qu'intervient la présence massive du mensonge dans ce roman. Rappelons-le, le mensonge consiste ici à faire prendre un signe pour un autre. Dans *La Vocation suspendue*, ce mensonge «sémiotique» se traduit par la confusion constante entre récit et commentaire, entre signe et métasigne. L'éditeur, aveugle à sa propre faiblesse, fait la remarque suivante qui souligne de telles équivoques :

> Pour l'auteur subsistait le danger de psychologiser au lieu de raconter et de décrire les agissements de l'esprit malin, et de devenir ainsi la dupe de son procédé avant de duper son lecteur. (p. 38)

Faussement autobiographique, *La Vocation suspendue* nous invite à nous méfier à tout moment. Car nous sommes conduits à prendre des signes appartenant à un niveau pour ceux d'un autre, constamment victimes de confusions entraînées par le mélange du sujet diégétique et de son objet. Jérôme, lui, ne sait même plus si c'est lui ou quelqu'un d'autre qui a prononcé les mots mis explicitement entre guillemets. Après un incident malheureux, il se rend chez le chef d'un des partis idéologiques pour donner sa propre version des événements et pour éviter tout malentendu. À sa grande surprise, il a malheureusement été devancé par un coup de téléphone malveillant qui raconte autrement sa propre histoire. D'un récit au premier niveau diégétique, l'histoire de Jérôme se transforme en commentaire et il se voit attribuer tous les défauts des autres : «Jérôme a beau lui expliquer le triste emploi de sa journée qui l'a amené chez Malagrida, il ne croit plus lui-même à son innocence» (p. 121-22).

À tous les niveaux diégétiques se multiplient dans *La Vocation suspendue* les effets surprenants de tant de simulacres. Et Foucault de nous rappeler que les mots «simuler» et «simulacre» dérivent du latin «simul» qui voulait dire «ensemble»[14]. Dans un tel contexte de mensonge, ce sont les contraires qui «viennent ensemble» : il est par conséquent extrêmement facile de passer d'un signe à un autre, même à son contraire, comme s'ils étaient tous interchangeables. Le côté religieux de tels signes truqués semble à tout jamais perdu et l'unicité de son statut se laisse contester par la réunion de tant de contraires. Miraculeusement, il y a comme la multiplication de tous les possibles à l'intérieur d'un seul simulacre.

On devine maintenant que la suspension indiquée par le titre du roman est moins celle d'un jeune séminariste que celle de l'histoire qui doit nous faire passer sans ambages d'une première station sémantique à son contraire ou à sa contradiction. Ce roman ne semble plus vouloir «reconduire droitement la faute et le repentir, la chute et la relève, le péché et la rémission, l'exclusion et la réconciliation, le congé et le retour à l'intérieur des grandes "formes" de la narration classique»[15]. Alors que la transformation d'une situation initiale devrait normalement mener une histoire vers sa résolution, ici le début se comporte de façon quelque peu perverse, faisant comme s'il était lui-même un mensonge éhonté que le récit chercherait par la suite à se faire pardonner. C'est ainsi que Daniel Wilhem explique le comportement capricieux de la prose klossowskienne :

> Klossowski sait que la faute est première, que le récit commence au levant de la faute, qu'il n'y a pas un seul récit au monde hors de l'espace de la faute, hors du travail expiatoire qu'elle n'a jamais cessé d'exiger. [16]

Il y a donc ici une perversion subtile de la logique du carré sémiotique. Ce que le récit devrait normalement reprendre à la logique quotidienne et à une médiation possible entre contraires se voit ici transformé – d'après une logique nietzschéenne – en une défaite de tout texte qui voudrait tant soit peu raconter sa propre histoire. On ne peut raconter son propre pardon sans recours à un discours autre.

Il n'est pas jusqu'à l'utilisation curieuse des guillemets qui ne joue un rôle perturbateur dans ce contexte. Dans le récit de l'éditeur apparaissent, à tout moment, sans préavis, sans explication, des citations d'autres textes, et notamment de ce roman trouvé à Lausanne, cette autre *Vocation suspendue*. Tant de guillemets placés autour des dialogues des personnages nous conduisent à nous demander qui au juste est en train de citer qui. Arbitrairement introduits dans tous ces commentaires, ils nous laissent perplexes quant à leurs rôles. Comme dans le cas d'un texte dogmatique[17], tout porte à croire que le commentaire avait tout simplement besoin de se donner un objet, sans quoi il ne serait plus commentaire. Disons avec Foucault que ces brèches ouvertes dans le commentaire par les guillemets pointent vers une problématique profonde du sujet :

> *La Vocation suspendue* est un commentaire simulé d'un récit qui est lui-même simulacre, puisqu'il n'existe pas ou plutôt qu'il réside tout entier en ce commentaire qu'on en fait. De sorte qu'en une seule nappe de langage s'ouvre cette distance intérieure de l'identité [...][18]

Complètement submergé dans le simulacre et son règne de la concomitance, le mensonge nous fait donc glisser du «je» de l'autobiographie au «il» du commentaire. Les nombreux «ici» ou «à présent» en viennent

à se faire prendre pour des «là-bas» ou «à ce moment-là». Le mensonge pénètre ainsi dans les couches les plus profondes de l'identité linguistique et de tous ses repères spatio-temporels. «À force de parler en lecteur, et d'interposer l'auteur entre son dire et son dit, la voix s'exclut de sa parole»[19]. À la longue, tout semble finir en «on» dans le roman, après que le «je» se sera déguisé en tous ses «contraires». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier étudie astucieusement ce jeu des pronoms personnels dans *La Vocation suspendue* et relie leur fonctionnement à une problématique de l'exclusion.

> Plus le texte s'étend, plus l'épanchement des voix se répand : ultime conséquence d'une exclusion initiale du *nous*, devenu *on* pour n'avoir pas assumé *je*. Si le je s'est fait tu, si *tu* est absent, pourquoi *il*, n'importe lequel, ne jouerait-il pas le rôle de je?[20]

Dans ce jeu complexe des particules personnelles s'immisce une présence importante de prétéritions à travers lesquelles, sous le couvert de la troisième personne, le commentaire finit par dire ce qu'il n'allait pas nous dire :

> Il veut une dernière fois user de son procédé en affirmant que l'épouse de Jérôme aurait ressemblé à s'y méprendre à Théophile d'après la description qu'on lui en aurait faite, sans doute pour dépister les indiscrets. (p. 151)

Au beau milieu de la confusion entraînée par cette superposition des niveaux diégétiques, l'éditeur du texte ne nous dit pas «je ne dirai pas», alors qu'il n'hésite jamais à faire comprendre que «lui ne dira pas» :

> L'auteur nous a si peu parlé des propres élans religieux de Jérôme, presque jamais de ses prières ou de ses oraisons, de ses réactions à la pratique de la règle, qu'il a beaucoup de peine à nous intéresser lorsqu'il juge tout à coup nécessaire de montrer Jérôme, pris soudain de la nostalgie de ses débuts au noviciat [...]; il a beau nous dire que, maintenant, le seul instant de quiétude parfaite qu'il connaisse [...] – nous y sommes assez mal préparés. (p. 113)

Nous sentons maintenant sans problème l'ironie d'une des premières phrases du roman : «Bien qu'écrit à la troisième personne, il pourrait s'agir d'une autobiographie romanesque» (p. 11). Car cette façon constante de nous faire «passer d'un signe à la place d'un autre» – ce mensonge profond du texte – nous pousse d'ores et déjà à prendre *un temps pour un autre*. Dans les premiers points de suspension donnés dans cette citation de la page 113, est narré justement (mais comment l'aurait-il appris?) tout ce que l'éditeur reproche à l'auteur de *ne pas avoir raconté*. Nous sommes donc moins «mal préparés» à tous les événements évoqués dans le passage – que j'ai seulement représentés par la deuxième série de points de suspension dans la dernière citation – que ne l'aurait été l'éditeur lors de sa propre lecture. Et nous pouvons nous demander pourquoi, vers le début du roman, alors que nous ne connaissons presque rien de l'histoire de Jérôme, l'éditeur croit utile de poser la question suivante, même s'il ne s'agit ici à la rigueur que d'une tournure rhétorique :

> Et justement l'une des étapes les plus importantes de l'itinéraire de Jérôme n'est-elle pas sa visite à l'Abbé Persienne, le prêtre «euthanasien», et [l'auteur] ne nous la présente-t-il pas comme l'une des méprises du séminariste? (p. 37-38).

Il y a maintenant, non seulement prolifération du mensonge, mais également, et surtout, bouleversement de l'ordre chronologique nécessaire à son décèlement. Mais n'est-ce pas là un des mécanismes profonds de son fonctionnement – cet acte de «simul-er»?

Le temps du mensonge n'est pas celui de cette chronologie-là, celui du déroulement linéaire. À la place du *chronos*, le texte semble plutôt fonctionner dans un autre temps, celui que les anciens Grecs appelaient le *kairos*[21]. Forts de ce changement de perspective, nous nous retrouvons à l'intérieur d'une temporalité où la répétition n'est jamais définitive et où l'acte de se répéter est générateur de différences profondes. Ce n'est pas un temps de l'usure[22] mais un temps du renouveau :

> Il s'en revient convaincu d'avoir été visité par un *Signe*. Et c'est ce signe, au fur et à mesure qu'il le déchiffre, qui opère en lui ce bouleversement de sa vie et jusqu'à transformer son extérieur. (p. 69, souligné par P. K.)

C'est par ce signe du prêtre qu'est apporté un grand changement. S'il est juste de dire, dans ces circonstances, que dans *La Vocation suspendue* la «réitération est productrice de différences»[23], il faut aussi s'attacher à ces changements qui déteignent maintenant sur la corporalité. Chez Klossowski, les signes se comportent comme des corps[24] et, en tant que tels, ceux-ci se font prendre pour ceux-là. N'est-ce pas là l'ironie finale de ce roman qui raconte, à la *Jacques le fataliste*, le mariage de Jérôme avec une femme qui «aurait ressemblé à s'y méprendre» (p. 151) à la sœur Théophile qu'il a tant convoitée?

Dans ce monde mensonger, à quoi pouvons-nous nous accrocher quand il n'est pas jusqu'aux autorités ecclésiastiques qui ne se permettent de «prêcher le faux pour savoir le vrai». Et comment ne pas y voir encore une fois la façon retorse dont Klossowski relie les problèmes du langage à ceux de la théologie? Là point tout le débat complexe dont notre tradition a enveloppé l'image de l'hostie. Renvoyant parfaitement à son signifié malgré la dissemblance évidente entre elle et un corps humain, l'hostie doit *se dire* l'image parfaite du corps du Christ[25]. Ici se confondent, de façon inextricable, corps et image, ressemblance et dissemblance, sujet et objet, et nous y ajoutons volontiers citant et cité, récit et commentaire. Un tel monde se présente comme le

paradis du gai savoir, et même si tout le monde est tenté d'en rire, qui sera capable de rire le dernier?

Mes remerciements à la Alexander von Humboldt-Stiftung à Bonn.

1. Deux études récentes de ce roman se font pourtant remarquer à la fois pour leur richesse et leur perspicacité : J. Decottignies, 1985 : 55-88; et M.-C. Ropars-Wuilleumier, 1990 : 89-114, texte repris de la *Revue des sciences humaines* 197, 1, 1985, p. 53-75.
2. M. Foucault, 1964 : 444-459.
3. *Ibid*., p. 449.
4. Sur cette problématique du masque à laquelle, faute d'espace, nous devons malheureusement renoncer ici, nous renvoyons dans un premier temps à l'article provocateur de C. Rosset, 1981 : surtout aux p. 98-100.
5. P. Klossowski, 1950 : 118. Toute référence ultérieure à ce roman se trouvera entre parenthèses dans le texte même.
6. M. Blanchot (1971 : 193) parle du langage indirect chez Klossowski, disant que son utilisation dans *La Vocation suspendue* en est «l'exemple le plus simple». Rien n'est moins sûr.
7. A. Arnaud, 1990 : 52.
8. J. Decottignies, 1985 : 60.
9. *Loc. cit.*
10. G. Michaud, 1989 : 272.
11. A. Arnaud, 1990 : 67.
12. M. de Certeau, 1990 : 58.
13. J. Decottignies, 1985 : 58.
14. M. Foucault, 1964 : 449.
15. D. Wilhem, 1979 : 46.
16. *Ibid*., p. 48.
17. «[O]n entend par dogme l'affirmation d'un "réel" dont le discours a besoin pour être totalisant» : M. de Certeau, 1990 : 94.
18. M. Foucault, 1964 : 456-457.
19. M.-C. Ropars-Wuilleumier, 1990 : 97.
20. *Ibid*., p. 99.
21. Le *kairos*, l'art de l'opportunité ou le temps de la personne qui sait profiter des bonnes occasions, est un concept à la base de toute la sophistique grecque. Voir à ce propos B. Cassin, 1988. Le *kairos* serait également, selon Certeau (1990 : 71), lié à ce qu'il appelle la «tactique» : la ruse qui consiste à tourner un système sémiotique contre lui-même. Pour une discussion informée des débats qui entourent cette notion à l'intérieur de la philosophie du langage, nous renvoyons à l'article admirable de H. Niehues-Pröbsting, 1990 : 123-152.
22. A. Arnaud (1990 : 66) évoque dans ce contexte la relation étroite entre ce temps de l'usure et la mémoire de l'image telle que conçue par saint Augustin.
23. J.-P. Madou, 1987 : 91.
24. «Si le langage *imite* les corps, ce n'est pas par l'onomatopée, mais par flexion. Et si les corps imitent le langage, ce n'est pas par les organes, mais par les flexions». G. Deleuze, 1969 : 332. Dans son chapitre sur Klossowski (325-350), Deleuze cite – pas tout à fait exactement – une phrase devenue célèbre d'*Un si funeste désir* : «Il n'est alors rien de plus "verbal" que les excès de la chair» (P. Klossowski, 1963 : 326).
25. «Le principe de l'homonymie consiste à faire porter au nom et à son inscription obligatoire dans l'icône la responsabilité de la vérité de l'image». M.-J. Mondzain, 1993 :17.

Références bibliographiques

ARNAUD, A. [1990] : *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, «Les Contemporains».
BLANCHOT, M. [1971] : *L'Amitié*, Paris, Gallimard.
CASSIN, B. [1988] : *Le Plaisir de parler*, Paris, Minuit.
CERTEAU, M. de [1990] : *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais».
DECOTTIGNIES, J. [1985] : *Klossowski, notre prochain*, Paris, Henri Veyrier.
DELEUZE, G. [1969] : *Logique du sens*, Paris, Minuit.
FOUCAULT, M. [1964] : «La Prose d'Actéon», *Nouvelle Revue française*, 135.
KLOSSOWSKI, P. [1950] : *La Vocation suspendue*, Paris, Gallimard;
[1963] : *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard;
[1980] : *Le Bain de Diane*, Paris, Gallimard.
MADOU, J. P. [1987] : *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
MICHAUD, G. [1989] : *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise.
MONDZAIN, M.-J. [1993] : «L'Image mensongère», *Rue Descartes*, 8/9, 11-26.
NIEHUES-PRÖBSTING, H. [1990] : «"Kunst der Überlistung" oder "Reden mit Vernunft"? Zu philosophischen Aspekten der Rhetorik», *Philosophische Rundschau*, 37, 1-2.
ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. [1990] : *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille.
ROSSET, C. [1981] : «Surface et profondeur», *Nouvelle Revue française*, 340, 95-101.
WILHEM, D. [1979] : *Pierre Klossowski : le corps impie*, Paris, UGE, coll. «10/18».

LE LECTEUR COMME SIMULACRE :
Les Chants de Maldoror de Lautréamont

JEAN-PIERRE VIDAL

Entre le rêve solipsiste d'une écriture simplement répercutée dans la lecture et au contraire les conceptions de la lecture qui donnent au récepteur une initiative quasi absolue, il existe une indéniable solidarité : ici comme là il n'est question que de fidélité, aux traces de l'autre ou à son propre déchiffrement. Or il est des textes où, au contraire, la figure du leurre et du traître est tendue, en guise de miroir, au lecteur pour que, dans l'intermittence de sa convocation, il s'y reconnaisse simulacre lui-même. *Les Chants de Maldoror* sont peut-être le plus violent de ces pièges. On en lit ici la première strophe dans sa fonction préfacielle.

Between the selfish dream of a writing process being duplicated as a whole through the reading process and conceptions of reading which emphasize to the outmost the role of the reader, there is undoubtedly a real solidarity : they both stress accuracy. Some texts however lend to the reader the dubious mirror of his portrait as a forgery. *Les Chants de Maldoror* are probably amongst the most violent of these mazes. This paper deals with its first stanza, considered in its prefacial function.

Dans l'ébranlement qui la constitue, l'écriture porte le rêve solipsiste d'une lecture en miroir, une lecture qui lui renvoie l'image à peine décollée de sa production, ainsi avérée comme événement tel qu'en lui-même cette répercussion décalée le change. Transcrite dans le biographique, cette aveugle confiance spéculaire, cette certitude de l'écho, d'un écho qu'on voudrait fidèle dans sa liberté même, se lit dans les revendications de similitude à l'autre que sont bien souvent, au XIXe siècle, les adresses au lecteur, par exemple hugolienne : «Imbécile qui crois que je ne suis pas toi» ou baudelairienne : «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère».

Question d'adresse en effet, précaution quasi oratoire, l'image du lecteur ainsi invoquée comme double ou frère de l'auteur disparaît généralement dès les pages liminaires quand même ce n'est pas dès la préface. Par ce pacte où l'identité s'offre en partage, l'écriture se libère de tout scrupule et impose vite le silence à cette autre instance personnalisée à peine en ouverture : quoi qu'elle fasse, quelque étranges ou offensifs que soient ses sortilèges, le lecteur, s'il s'en donnait la peine, en trouvait le courage ou la sincérité, pourrait les contresigner. Et c'est bien cela qu'est dès lors la lecture : un contreseing que cependant seuls valident sa durée ou le droit, implicite, de critique ou, plus fondamentalement, d'explicitation. Le «Lecteur Modèle» d'Eco, même l'«archilecteur» de Riffaterre avec l'intertextualité qui le porte, d'autres conceptions contemporaines encore, bien que par ailleurs elles donnent de la lecture une image dialectique par la mise en évidence de l'interaction lecteur-texte impliquée par la «coopération interprétative» et sa liberté textuellement relativisée, la plupart des conceptions contemporaines de la lecture, dis-je, supposent un processus continu, homogène et implacablement vectorisé. Le lecteur construirait sa lecture à partir d'une discrimination, tout au plus de quelques-unes, dont il suivrait, dans la totalité du texte, la trace et les effets. C'est ainsi qu'il conférerait au texte *son* sens comme une fidélité à quelques propositions de départ développées tout du long en forme de variations et comme une cohérence d'autant plus impérieuse qu'elle nécessitera, pour se percevoir, l'arrêt réflexif auquel la lecture se livrera sur elle-même. Cette image du lecteur, dont la fidélité, fût-elle à ses propres attentes ou à ses propres hypothèses, est la caractéristique essentielle, n'est que l'envers de ce brave lecteur fiable et fraternel que les écrivains du XIXe, en dépit de tous les procès, tiennent pour acquis.

Cependant, dès le XVIIIe siècle, avec Sterne et Diderot notamment, le lecteur est aussi un simulacre de co-présence à l'intérieur du texte, dont il devient dès lors une marque rythmique, puisqu'il est cette instance à laquelle on peut toujours faire appel pour suspendre le cours du récit ou le précipiter, jouer du métalangage ou de la litote. Et cette représentation du lecteur à l'intérieur du texte répercute l'image symétrique, elle aussi en forme de simulacre, de l'écrivain comme récitant, conteur oral, homme de conversation, improvisateur en fin de compte. C'est-à-dire homme d'intermittence et de papillotement,

homme de syncope, toujours au bord de l'évanouissement. Ainsi, bien entendu, c'est le mode historique de la construction sociale du littéraire à partir de l'espace institutionnel du salon qui se trouve représenté et en même temps subverti. Mais c'est aussi une image de l'écriture comme risque ironique et déni libertaire, promesse à ne pas tenir, espacement où faire venir de force un silence entendu, place occupée en pointillé, masque, jeu, défi. J'ai donc ici commencé à parler du simulacre.

Le simulacre est affaire d'identité, bien sûr. Il rencontre, aussitôt joué en littérature, l'intertexte, pris non pas dans sa version positiviste d'inscription plus ou moins déférente d'un texte dans un autre, mais dans une acception derridienne ou baudrillardienne, en tant que suture, sans antécédence et par définition intermittente, de divers et d'hétérogène.

La vocation de substitution et de suspension du simulacre équivaut à faire passer ce qu'on pourrait appeler, en termes peirciens, l'«objet immédiat», c'est-à-dire celui que l'«interprétant» construit à partir du «representamen», dans la position de l'«objet dynamique» qui est, somme toute, l'événement de l'expérience phénoménologique ou phanéroscopique. Car le simulacre est un signe réifié, passé au statut de chose et dans ce mouvement même abolissant et le signe et la chose; ce qui est à proprement parler la logique du sortilège, à la violence seule duquel le signe se montre vulnérable, si l'on en croit Baudrillard. Ni chose ni signe, parce que l'un par l'autre sont en lui narcosés, le simulacre c'est l'alternative absolue, celle qui refuse l'épreuve de la confirmation par les faits ou le discours. Poétique, ne se soutenant que de lui-même, le simulacre est la «sémiosis illimitée» de Peirce, mais une *sémiosis* illimitée qui ne rencontrerait jamais ce point d'arrêt que lui est l'habitude. Une sémiotique du simulacre supposerait la simultanéité et même l'écrasement l'une dans l'autre des trois instances du signe peircien. Or, n'est-ce pas cela la littérature? N'est-ce pas cette expérience insensée où celui qui affronte le signe pour le construire, que ce soit dans sa production ou son déchiffrement, ne peut, s'éprouvant par le fait même aussitôt signe lui-même, qu'y perdre l'identité que le signe pourtant lui avait donnée en s'enlevant des choses, en le décollant, lui, l'homme, des choses innombrables et innommables? La meilleure formule de cette perte constitutive qui, aussitôt l'expérience d'écriture ou de lecture amorcée, fait de chacun un simulacre, et même plus simulacre de soi-même mais simulacre de la *sémiosis*, c'est Jarry qui, selon moi, la donne, lorsqu'il écrit, dans *César-Antéchrist* : «Le signe seul existe... provisoire».

Tout ceci est, bien entendu, en rapport avec la leçon de Mallarmé pour qui «écrire, c'est avérer que l'on est bien où l'on doit être» – leçon reprise sur le plan théorique par Kristeva et son concept d'«anaphore»[1] –, leçon qui pourrait sans doute avoir pour axiome que la *deixis* précède la *mimésis*, ou, si l'on préfère, dans une autre langue que les dialectes du Péloponnèse, que l'acte de désignation/monstration qui ne va pas sans quelque substitution et opère sitôt un effet spéculaire parce qu'on ne peut montrer, désigner, sans se faire voir et se faire voir en train de montrer du doigt, que cet acte, donc, ambirévélateur de ce qui désigne et de ce qui est désigné, intervient avant même[2] le postulat de représentativité. C'est à ce niveau d'une «antériorité» à la représentation qu'opère le simulacre, comme l'a montré Baudrillard. Ainsi conçu, ce déictique pur n'est point tant, comme on le considère généralement, une exacerbation de la métaphore parfaitement «réussie» qu'une diffraction de la métonymie réduite aux «trous» de son parcours. Le simulacre, de toute l'ironie de sa présence déplacée, désigne le saut, l'ailleurs, à la limite absolus parce qu'incessants, plus qu'il ne cerne l'aboutissement, le lieu, fût-il envahi d'un double. Au moment même où il apparaît comme simulacre, la force de sa présence – éternellement supplémentaire et injustifiée – de jouer et perdre en lui le tracé de son parcours génératif le fait simulacre de rien. Le simulacre est donc l'épiphanie de... l'épiphanie elle-même, l'événement à l'état pur, ce qui, on le concédera volontiers, est un paradoxe, et des plus perturbants.

Le simulacre, par ailleurs, dès qu'il apparaît, contamine tout son environnement. C'est de ne pas en avoir pris conscience que tous les Faurisson de la critique ducassienne ont étendu la bouffonnerie, indéniable quoique précieusement intermittente, à l'ensemble du projet d'écriture, hypertrophiant l'aspect exclusivement canularesque. Après tout, l'autre grand moderne dont j'ai déjà parlé, Jarry, a subi la même réduction potachique, indice d'un malaise du positivisme ambiant soudain sur la défensive. Et la 'Pataphysique d'ailleurs n'est-elle pas, comme semble l'indiquer à plus d'un endroit Baudrillard, sous la plume duquel le terme surgit çà et là, la science non seulement des solutions imaginaires, mais par le fait même celle aussi bien de la simulation universelle, de la contagion poétique et inquiète du «peu de réalité» proposée à la fois comme l'aboutissement de l'économique et son alternative. Ou, pour parler lacanien, l'imaginaire comme l'au-delà du réel qu'implique et nie à la fois le symbolique.

Je parlerai donc d'un texte où l'identité se perd dans le mouvement de l'écriture. Toutes les identités. Que ce soit celle du lecteur, du scripteur, tensions contradictoires qui ne parviennent guère à se subsumer sous la figure contradictoire de Maldoror ou encore celle de ces personnages qui à peine apparus se distendent en variations. Que ce soit, même, celle de l'«objet», du «topic» ou du «ground» de l'énoncé. Que ce soit, enfin, celle de l'unité phrastique toujours déniée par des fracturations syntaxiques exacerbées. En vérité, si le pseudonyme auctorial est la résultante péritextuelle de l'anonymat scriptural, le personnage sa résultante mythique (dont la dimension mythique est soulignée et ironisée par le recours au lieu commun : le Vampire, le Maudit, etc.), l'hétéronymie échoit, si je puis dire, en propre, au lecteur. L'oxymore n'est pas une inadvertance : le lecteur ne peut jamais se dire que dans un paradoxe. N'est-il

pas celui qui n'a d'autre nom que ceux qu'il donne par sa lecture? D'autre identité que celle qui se fonde de la reconnaissance et de la fréquentation de l'autre dont le maintien est le gage de sa permanence hasardée?

Dans *Les Chants de Maldoror*, la perte d'identité n'est pas seulement statutaire. Elle s'opère inexorablement à tous les niveaux du texte. Et bien sûr, d'abord au niveau syntaxique. Et paradoxalement par la production d'une permanence simulée du signifiant dont la lecture ne peut se dépêtrer.

Ce texte, en effet, et pour ne donner qu'un indice en guise d'introduction à l'analyse que j'amorce ici, est, à ma connaissance du moins, un des premiers à avoir mis en œuvre cette forme particulière de prétérition qui consiste à nier d'entrée de jeu ce que le reste de la phrase prendra soin de maintenir par une complexité syntaxique où, de descriptions détaillées en circonlocutions perverses, la durée de l'énonciation, la permanence ainsi donnée à son objet et son «poids» signifiant contredisent l'absence posée par l'énoncé. L'exemple le plus net de ce type de procédé se retrouve dans la strophe 4 du Chant II, la strophe dite «de l'omnibus» où l'on peut lire : «Il s'enfuit!... Il s'enfuit!... Mais une masse informe ne le poursuit plus *avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière*». On notera l'oxymore produit par l'insertion de la négation dans un contexte où c'est la permanence qui est, pour ainsi dire, «filée» : «ne le poursuit plus avec acharnement» inscrit en effet ce trope dans la mesure où des appositions circonstancielles («*sur* ses traces, *au milieu* de la poussière») tirent le modalisateur «avec acharnement» vers un contexte de la rémanence du tracé, ce que confirmera d'ailleurs, comme s'il s'agissait d'une véritable persistance rétinienne, le substitut qui vient prendre la place de la masse niée : «Il s'enfuit! Il s'enfuit!... Mais , de l'endroit où il se trouve, *le regard perçant* du chiffonnier le poursuit avec acharnement sur ses traces, au milieu de la poussière!...»[3].

Si je me suis attardé particulièrement sur cet exemple, c'est qu'on y voit à l'œuvre cette vectorisation réduite généralement par la critique au thème du regard, et qui m'apparaît plutôt poser, dans le parcours du texte, la découpe immobilisante (l'«habitude» peircienne) qu'opère toute lecture. La poser pour la perdre. Dans la répétition du texte, d'autant plus nette ici que le refrain «Il s'enfuit! Il s'enfuit! Mais une masse informe...» apparaît quatre fois avant la variation négative suivie de la substitution d'un regard à la masse informe, dans cette répétition virtuellement infinie l'anaphorique marque l'espace du texte comme le lieu d'un retard fondateur de la fiction ou du récit sur l'écriture, rythme pur qui les porte. Et comme celui encore d'un autre retard fondateur : celui par lequel la lecture advient. Retard représenté ici doublement : au niveau des figures de la fiction, par la «masse informe» puis le chiffonnier acharnés l'un puis l'autre à poursuivre l'omnibus; au niveau des figures de l'énonciation, figures de rhétorique ici, par la double et adverse permanence paradoxale de la prétérition et de l'anaphore. La lecture, en effet, est ce retard que la répétition textuelle rend conscient de lui-même.

Mais voyons maintenant comment ce supplément co-extensif au texte qu'est la lecture se trouve dès l'*incipit* un nom de baptême.

Les Chants s'ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler un optatif inchoatif : «Plût au ciel que le lecteur *enhardi et devenu momentanément féroce* comme ce qu'il lit...» où la fonction préfacielle de la strophe liminaire imposerait plutôt l'attente d'un «Plût au ciel que le lecteur hardi et féroce...». C'est dire que la fiction du lecteur, loin d'être ancrée dans une réalité hors texte où s'assurent des qualités qui seules peuvent avérer sa permanence et donc son caractère invulnérable au texte, se trouve, évanescente ou plutôt éminemment volatile, produite localement comme une conséquence du texte se lisant lui-même, réflexivement, par son entremise qui n'est en fait qu'une projection, effet ponctuel de l'existence même du discours que sa lecture précisément fait advenir à nouveau pour la première fois.

La deuxième strophe en ses débuts mettra en place, symétriquement, un dispositif rigoureusement inverse : «Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage!». L'optatif y bascule dans le stochastique, le souhait devient pari – comme si les instances en présence, «auteur»-«lecteur», étaient devenues égales, partenaires de jeu, digitalisées par le pile ou face d'un contenu. Bien sûr, c'est une feinte. J'y reviendrai – le propitiatoire est devenu volonté de l'autre, la toute-puissance divine l'arbitraire d'un goût; l'«auteur» fait la retape et le lecteur, comme le client, est roi, du moins en apparence.

Car si l'«auteur» fait l'article, c'est dans les règles de l'art publicitaire : en attribuant à la demande de l'autre l'offre qu'il propose, comme par hasard : *c'est peut-être un biglotron à balayage polyazimuthal que vous désirez? C'est peut-être la haine? Comme ça tombe bien!* Ainsi encore, par un détour qui referme l'ouverture initiale de l'optatif et de la volonté divine sur l'impérieuse nécessité du désir irréductible du texte, le «lecteur» est littéralement «formaté» par le texte. De comparé qu'il était à l'objet de son action («comme ce qu'il lit»), aérien encore parce que décollé par l'effectuation même de cette action, il s'engloutit maintenant dans la métaphore et le totem :

> Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations?

Phrase extraordinaire qu'il valait la peine de citer en son entier, tant elle pourrait servir, dans son hyper-

bolisme forcené, de légende aux *Chants* tout entiers. Car dans le suspens démesurément prolongé de l'objet du plaisir qui désigne le texte par ses effets («les rouges émanations»; ce sont, en fait, ne l'oublions pas, les caractéristiques du désir prêté au lecteur), c'est le cérémonial de la jouissance qui se met en scène comme un travestissement poussé, je l'ai dit, jusqu'à la totémisation. Et de même que dans la strophe I le lecteur «apportait» les qualités qu'on lui souhaitait au texte qui les avait déjà, de même ici, ce sont les symptômes de la jouissance qui peu à peu dessinent les traits de celui qui l'éprouve. On reconnaîtra là le ralenti et même l'immobilisation asymptotique du texte que produisait aussi la forme de prétérition dont j'ai parlé tout à l'heure : parce qu'il se donne, par le jeu ici des incises multipliées, là par celui d'une persistance au cœur même de la négation, ailleurs encore par telle autre forme de dilatation du signifiant qu'il serait trop long d'expliciter ici, parce qu'il se donne les allures de l'Achille de Valéry «immobile à grands pas», le texte désigne, dans l'explicitation progressive d'une dynamique syntagmatique présentée comme remplissage tendanciellement infini, la tabulation paradigmatique vers quoi il tend comme vers son monument, quelque cénotaphe de la lecture enfin mise à mort. Le «conte somnifère» du pseudo-comte est en effet un piège à produire de l'éternité symbolique par la capture réglée du biographique lectoral disséminé dans le simulacre d'une action qui, engluée qu'elle est dans le présent fictif de la métaphore ou plus généralement de la figure comme substitut de rien, ne peut jamais se ressaisir dans la certitude d'un sujet ou, ce qui revient au même, d'un temps autre.

Ce que j'ai désigné comme le ralenti démesuré de la phrase, enlisée dans les circonstancielles de la jouissance, représente bien ici l'inverse de cette rapidité de transformation imposée par la strophe I au lecteur captif de la comparaison qui l'écrase dans «ce qu'il lit». Alors, la valeur sémantique contextuelle des verbes contredisait leur valeur grammaticale (il n'y a, sémantiquement, que des valeurs de futur dans cette phrase) pour ainsi produire, progressivement, cette véritable précipitation dans un déictique en forme d'évidence, une évidence cependant sitôt perçue comme trompeuse dans la mesure où ce présent qui semblait enfin stable est en fait un futur : car comment, en toute logique, en toute bonne foi lectorale, qualifier de «féroce» et «hardi» le «ce qu'il lit» quand il n'est... que métalangage? À moins de considérer le métalangage comme une agression, ici comme une pédagogie agressive, le «ce qu'il lit» doit plutôt être entendu, bien évidemment, comme un «ce qu'il va lire». Mais c'est égal, le vertige sémantique des verbes incipitaux laissera des marques : la lecture, piégée, n'y peut discerner la netteté d'une succession, l'assurance d'une implication, la sécurité d'un temps scandé. La lecture y perd littéralement son temps.

Ce qu'elle perd, en fait, c'est le temps du retrait, le quant-à-soi que les textes empêtrés de politesse dans leurs préfaces lui ménagent complaisamment dans l'indifférence de la métaphore : puisque, lecteur, tu es comme moi, puisque, même, tu es moi, laisse-moi faire et toi, fais ce que tu veux, l'un et l'autre nous nous y retrouverons toujours.

Au lieu de ce temps avéré du confort, de cet espace facilement redevenu biographique, *Les Chants* proposent à la lecture et à l'image du lecteur, qui se développe dès l'énoncé de cette activité, l'écartèlement métonymique de l'immanence.

En effet, en situant les qualités qui vont définir le texte, avant même qu'il ne prenne forme autre que celle de sa visée, entre le lecteur et la lecture, en réalité prospective, que fait l'instance auctoriale de son propre désir, l'écriture permet de nouer «auteur», «lecteur» et texte en un carrefour contradictoire qui n'est qu'une stase de l'emportement syntagmatique qui anime l'écriture. Ainsi le chemin «abrupt» que le lecteur doit trouver «à travers les marécages désolés de ces pages» affirme-t-il l'impossibilité du filage métaphorique à partir d'un sémantisme référentiel. Quel marais, en effet, plus loin quelle «lande», autoriserait un chemin «abrupt»? Voyez Littré : «abrupt : qui est en pente rapide et comme rompu. Montagnes abruptes». Pour aussitôt enchaîner sur le figuré : «style abrupt, style coupé»[4]. Si l'on suit, dès lors, la leçon du dictionnaire, de deux choses l'une : ou bien le sens propre, qui cependant est déjà, d'une certaine façon, un figuré puisque «chemin abrupt» est une métaphore, passe ici brusquement au figuré, précisément *entre* «chemin» et son qualificatif qui lui seul alors, dans une étrange séparation d'avec son qualifié, prendrait sens de rupture ou, si l'on préfère, de discontinu[5] et ferait du même coup de ce discontinu une mise en abyme, puisqu'il s'agirait, inévitablement, de la représentation du discontinu sémantique et syntagmatique ouvert entre «chemin» et «abrupt», ou bien le propre se maintient tel et le discontinu dès lors inévitablement s'inscrit dans le paradoxe qu'il y a, plus loin, à faire jouer cet «abrupt» dans un espace de «marécages» puis de «landes». Dans ce cas, bien sûr, le chemin «logique» de la lecture rivée au texte rejoindrait curieusement celui de la lecture fuyante représentée par les grues : l'une comme l'autre sont un décollage du texte, que ce soit pour le refuser ou pour l'accepter.

Mais il ne s'agit certes pas du même type de décollage : celui des grues c'est celui de deux types distincts de lecteurs que leur refus cependant réunit : le lecteur qui, à la première aspérité ou plus tard s'il est patient, taxe le texte d'incohérence et l'abandonne, et celui qui, ne faisant que le survoler, pare au plus pressé – le sens – et ne remarque même pas les aspérités dont il est fait. Ces deux lectures condamnent le texte par le manque ou au contraire la surenchère purement ornementale qu'ils lui prêtent. L'autre décollage, celui du chemin «abrupt et sauvage», c'est celui que connaît inévitablement la lecture réfléchie, dans le double sens du mot qui en fait une «anaphore» dans l'acception de Kristeva. Il s'agit de la lecture qui ne peut en effet accomplir sa fonction

qu'en se voyant faire, c'est-à-dire de celle qui situe son intervention au cœur même de la remontée sémiotique qu'opère l'écriture en se fondant de la réactivation, de la remise en jeu jusqu'à la perte, de la langue et, plus généralement, du signe.

Une lecture en un mot qui sera la prudence et l'arrêt du risque et du mouvement qui animent l'écriture.

Prudence du dictionnaire, en tout cas de l'arrêt lexical, nous venons de le voir, un arrêt qui transcrit de toute façon les coups de force scripturaux en termes d'étymologie, remontée ou simulée. Car, pour reprendre notre analyse là où nous l'avions laissée, le lecteur attentif à ce chemin «abrupt» en plein marécage va marquer un arrêt «réflexif», que celui-ci se donne la forme d'une consultation lexicale effective ou non. Cet arrêt c'est là où le lecteur, pour ainsi dire, «balance» ce qu'il a fait et ce qu'il va faire, balance donc son action et en fin de compte lui-même. Et c'est là que le texte l'attend pour *le* dire, lui, le lecteur. Pour le baptiser ainsi : tu es simulacre, puisque tu es mon projet se ressaisissant d'un arrêt réflexif, tu es simulacre, puisque c'est de l'invention de ton retrait que mon projet autorise son déportement fou, tu es simulacre et sur ce simulacre je fonderai non pas mon église car le texte est tout sauf un œcuménisme, fut-il celui d'un «horizon d'attente», mais ma division infinie ou, pour parodier Paul Auster, l'invention toujours progressive de la solitude la plus nue, celle qui, à la limite, se profile au-delà de la mort rêvée, l'invention sans rivages, l'invention à reconduire et à risquer sans cesse, celle de l'écriture.

C'est ainsi que le lecteur perd son temps biographique pour se retrouver dans l'espace de la «sémiosis» au moment où le texte en joue l'improbable déclenchement tel que la langue dans son histoire, ainsi refaite, permet de le simuler. C'est ainsi que, pour reprendre mon exemple, l'arrêt lexical sur «abrupt» peut remonter jusqu'au latin «abruptus» où se retrouve exactement le même sens et, après s'être trouvé là en présence d'un participe passé, remonter jusqu'à la forme infinitive, de l'adjectif au verbe, jusqu'à «abrumpere» : «détacher en rompant, détacher violemment, briser, rompre»[6]. Qui osera, averti de l'importance du latin dans l'apprentissage du français dans les collèges du XIXe siècle et pour Ducasse après Flaubert et Rimbaud et sensiblement en même temps que Mallarmé, nier le jeu grammatical latin qui transporte jusqu'à l'«abrupt» du chemin le participe passé d'«enhardi» et de «devenu» attaché initialement au lecteur? Qui s'étonnera que le verbe vers lequel on puisse ainsi remonter corresponde très exactement dans son sens propre au sens figuré d'«abrupt» sur lequel j'ai tantôt fondé mon analyse du décollage lecteur? Comme si l'inévitable passage du propre au figuré sur quoi repose toute la rhétorique et, à un autre niveau, sans que ce soit vraiment *a fortiori*, la littérature, comme si ce passage impliquait également le passage à l'autre langue, la langue matricielle en l'occurrence. Comme si l'ouverture synchronique du propre au figuré ouvrait aussi la diachronie étymologique et s'y bouclait. Comme si écrire c'était poser le simulacre d'une naissance anonyme et plurielle.

Quoi qu'il en soit, l'«abrupt» du chemin de lecture, qu'il soit ou non participe passé d'un verbe latin, est en tout cas incontestablement le prolongement jusqu'au lieu même d'apparition de la métaphore du texte et comme pour en marquer la différence, celle-ci fût-elle redoublée et ironisée à la fois d'être citation (de Dante, de Baudelaire), le prolongement, dis-je, des qualités du lecteur, puisque «abrupt» partage certains traits sémantiques avec «enhardi» et «féroce», ne serait-ce que celui de la rupture ou, plus fondamentalement, de la violence. D'ailleurs, comme pour rendre ce rapprochement encore plus fort, l'adjectif qui fait couple avec «abrupt», «sauvage» est, d'autant plus si l'on passe encore par l'étymologie latine où se trouve désignée l'animalité, le quasi-synonyme de «féroce» («ferus», «ferox», en latin). Et ainsi «abrupt», dans son sens figuré, est-il la transcription, la visualisation même puisque, y compris au figuré, une dimension physique reste perceptible en lui, de «enhardi», comme «sauvage» est la transcription de «féroce». Or le «féroce» de tantôt était précisément le résultat d'un devenir momentané (entendons à la fois instantané, immédiat et, peut-être par le fait même, provisoire) du lecteur *au contact du texte*. Qu'est-ce à dire? Que le lecteur (qui n'est pas mais toujours devient – c'est le sens des participes passés inchoatifs – et même vient) du texte tire, en un processus de réaction quasi chimique, ses qualités et que ces qualités, au moment précis où le texte ne sera plus ce réactif prématuré (parce que, on l'a vu, il s'agit alors d'un futur plus que d'un présent) pour lequel il se donne au moment du contact, ces qualités, le lecteur va les maintenir *contre* le texte maintenant, quant à lui, réduit à un paysage et à la profondeur mouvante des marécages. Autrement dit, la métonymie du syntagmatique maintient le lecteur dans l'abrupt de son décollage quand le texte visualisé métaphoriquement en paysage s'abîme dans des profondeurs aqueuses sous la surface de terre. C'est d'ailleurs de ce paysage que resurgira la corrosion textuelle sous la forme de l'eau dissolvant le sucre de l'«âme» du lecteur, principe d'élévation. On le voit, les échanges lecteur-texte se font sur la base d'une rhétorique du contact : soudain ou progressif, fui ou renoué, et dont les protagonistes sont métaphorisés sous forme aqueuse ou aérienne. Le texte aspire, le lecteur décolle.

Ce qui est en jeu dans «abrupt» et «marécage», donc, c'est la continuité du contexte, son aire. En menaçant sans cesse de la borner au mot ou à la lettre même, par oxymore, hypallage, prétérition ou toutes formes de perversité foncièrement métonymique, sans cesser non plus de l'étendre presque au-delà d'elle-même par la répercussion, l'écho, tel ce qu'on vient de montrer à l'instant, et tout ce qui est au contraire le droit fil de la métonymie, sa logique expansionniste, mais poussée à l'absurde, le texte donne à cette aire une géométrie variable, le découpage syntagmatique sans lequel nul

sens ne peut advenir en acte étant laissé, comme chez Mallarmé, aux soins du lecteur que l'écriture écartèle toujours entre plusieurs choix, comme s'il n'était de «lecteur» que dans l'indécision, dans l'indistinct même, dans le «tout est possible» que l'écriture fonde précisément de le rompre en se déclenchant.

Ce n'est pas la métaphore qui est ici «filée» mais (ce qui est, on en conviendra aisément, une forme de tautologie) la métonymie, si du moins l'on entend par métonymie la propriété d'organisation du champ sémantique non point seulement à partir d'une réalité référentielle qui permet, par exemple, d'associer «voile» à «navire» et donc de prendre, par contiguïté, l'un pour l'autre, mais aussi à partir de la relation sémantico-syntaxique inscrite dans le signifiant en tant qu'il se dispose et s'espace dans le parcours emporté de la lettre à foison. C'est en effet dans le même sens où je disais tantôt la *deixis* «antérieure» à la *mimésis* que je dirai maintenant la métonymie «antérieure» à la métaphore et le syntagmatique «antérieur» au paradigmatique. Ou, comme dirait Lautréamont, on vient de le voir, le contact et sa diffusion avant les qualités et leur action. Tout est toujours à venir de l'ici radical nommé texte.

Dans cet ici absolu, le lecteur, je l'ai dit, perd son temps. La lecture, indispensable dans son principe sémiosique, mais inutile dans sa *praxis* purement «réceptive», est un supplément, le surcroît d'un espace biographique qui doit venir s'abîmer dans le texte où sa place est en creux marquée. Cet écrasement prend en fiction la forme de ce que j'ai appelé l'hétéronymie dans ses rapports à la pseudonymie «auctoriale». Et à cet égard aussi *Les Chants* sont un texte précieux par la représentation dramatique que donnent de cet hétéronyme non seulement la multiplication des métaphores où le lecteur se trouve totémisé mais aussi les traces de ce qu'il y a de biographique aussi dans le destinataire : le remplacement, dans l'état final du texte du Chant I, du nom propre «Dazet», où se désigne et s'absente à la fois l'amitié fortement homosexuelle de Ducasse, par des totémisations plus ou moins malséantes («pou» et «poulpe», par exemple) mais qui toutes ont rapport à la lecture comme succion, vampirisme (le vampire n'est pas seulement Maldoror), parasitisme, et toutes aussi entretiennent entre elles des rapports syntagmatiques poussés parfois jusqu'à la répercussion paronomastique.

Avant d'être une figure positive et bientôt statistique, le destinataire, justement, n'en est pas vraiment un. Il n'est pas ce lointain campé sur son quant-à-soi que le texte voudrait séduire, cette clôture que le texte se cherche pour faire une fin. Avant de rencontrer sa figure «réelle», le lecteur est d'abord un espace constitutif du texte.

Et certes le lecteur, ainsi inscrit dans le texte comme la représentation de la fonction réflexive et immobilisante de l'écriture par lui provisoirement déprise d'elle-même, ne peut manquer de capturer le lecteur «biographique» en l'abolissant par une réduction quasi totale de ses biographèmes constitutifs à des traits purement déictiques tel le tout premier «vous» de *La Modification* de Butor ou, plus radical encore dans l'exacerbation déictique le «[...] tu viens d'acheter le dernier livre de Calvino» qui ouvre *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Mais cette rencontre est une corrosion, la combinaison chimique de deux corps dont l'un est le simulacre de l'autre, et ce n'est pas le moindre des paradoxes de la littérature qu'il y ait texte quand, précisément, le simulacre saisit le vif et l'irréalise.

Cela, cette relation dialectique, amoureuse ou érotique, cette séduction, cette étreinte aussi mais qui aboutit à la volatilisation, à la subtilisation de ce qui est saisi comme de ce qui saisit, cela, j'espère l'avoir montré un peu, c'est l'écriture même des *Chants*.

Parce que le paradoxe, plutôt que d'en être l'effet, est ce qui tisse le syntagmatique de ce texte, on l'a taxé d'incohérence, de folie, de canular même. Et l'on s'est efforcé de jouir de tout cela quand même. C'est ce que j'appellerai la lecture surréaliste ou «immature». Une autre lecture – à laquelle on aura sans doute compris que je me rallie et dont la formule de Blanchot à propos de la «raison» du texte, «pour lui comme pour tous, mais pour lui plus que pour d'autres [...] un long, tragique et obstiné acheminement vers la raison» précisément, peut servir d'étendard –, une autre lecture prétend que ce texte exige le mot à mot le plus serré, que ses mailles cependant sont faites d'un jour en forme de litote, au cœur même de l'hyperbole apparente, et que cette litote est l'inscription précise de la lecture dans un espace d'immanence qui d'une part la liquide en tant qu'elle ne serait que pure consommation et, d'autre part, si elle dépasse ce retrait consommateur, fait surgir, comme une dépouille, une vieille peau, l'image du lecteur comme simulacre.

Car à la question «qui parle?» où s'engouffre toute la réduction narratologique de la littérature, *Les Chants de Maldoror*, pseudo-poème épique, pseudo-roman, en fait texte résolument sans genre, oppose cette autre question, autrement plus fondamentale, autrement plus angoissante : «qui lit? Et quoi?». Ou encore : «lequel des deux, du texte ou de l'auteur-lecteur, lit l'autre?».

Autrement dit, c'est maintenant, plus que le passage de Ducasse à Lautréamont à Maldoror sur quoi se sont en grande partie fondées les lectures les plus pertinentes, le passage de Dazet au «poulpe» au «pou» ou à cet apparemment innocent «lecteur» qu'il faut explorer. Mais en sachant bien que la figure du destinataire et le vocatif qui le fait venir au texte ne sont pas les espaces sagement balisés d'une fort positiviste théorie de la communication, avec son scientisme un peu naïf et ses mesures en forme de statistiques, mais le labyrinthe sémiotique où les sens viennent se prendre au sortilège mortel d'un simulacre atteignant à l'universel parce que l'écriture, de tout son espacement, l'a rivé au cœur même de ce qui fait notre symbolique.

Cet article a été écrit à partir d'une communication donnée au Colloque *Dis/simulations* qui s'est tenu en novembre 1992, University of Western Ontario, London.

---

1. «Avant et derrière la *voix* et la *graphie* il y a l'*anaphore :* le geste qui *indique,* instaure des *relations* et élimine les entités», *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1969, p. 96. Cette «antériorité synchronique du système sémiotique par rapport au "réel découpé", il est frappant qu'[elle] [...] ne soit pas celle d'un concept par rapport à une voix (signifié-signifiant) mais d'un geste de *démonstration*, de *désignation*, d'*indication d'action* par rapport à la "conscience", à l'idée. Avant (cette antériorité est spatiale et non temporelle) le signe et toute problématique de *signification* (et donc de structure signifiante) on a pu penser une pratique de *désignation*, un *geste* qui montre non pas pour signifier mais pour *englober* dans un même espace (sans dichotomie idée-mot, signifié-signifiant), disons dans un même *texte sémiotique*, le "sujet", l'"objet" et la pratique. Cette procédure rend impossibles ces notions de "sujet" "objet" et pratique en tant qu'entités en soi, mais les inclut dans une *relation vide* (le geste=montrer) de type *indicatif* mais non signifiant, et qui ne signifie que dans un "après" – celui du mot (phonétique) et de ses structures». *Ibid.*, p. 95-96. Les soulignés et les guillemets sont de l'auteure.
2. Cet avant n'est évidemment pas chronologique.
3. *Les Chants de Maldoror* dans Lautréamont, Germain Nouveau : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 87. Toutes les références faites désormais le seront à cette édition.
4. É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1970, tome I, p. 55.
5. Dans la même page de son dictionnaire, Littré trace une distinction précieuse : «La pente abrupte diffère de la pente roide, en ce que celle-là ne permet pas une ligne droite et que l'autre la permet». Par métonymie déjà ou plutôt hypallage, le caractère «abrupt» est celui du parcours, non du lieu où il s'inscrit. La pente est dite «abrupte» parce que déjà, d'une certaine façon, on en décolle.
6. F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 8-9.

NOTRE HOMME, CHANCE, OU LA NÉCESSITÉ D'INTERPRÉTER

BERTRAND GERVAIS

À partir de la figure de Chance, le simple d'esprit du roman Being There de Jerzy Kosinski, cet article se propose de rendre compte des situations cognitive et interprétative qui y surviennent et qui révèlent cette nécessité que nous avons d'interpréter et de rendre cohérent ce qui, de toute évidence, ne l'est pas. Le personnage de Chance est décrit, dans un premier temps, afin de comprendre sa situation cognitive (Schlanger, 1990), qui est figée dans une posture impossible, à mi-chemin entre celles de Gaspard Hauser et de don Quichotte. Dans un second temps, les interprétations auxquelles ses propos donnent lieu, inspirés uniquement du jardinage et de ce qu'il a vu à la télévision, sont décrites de façon à saisir à la fois ce qui les motive et les justifie. Qu'est-ce qui force à interpréter et à rendre vrai un discours qui sonne faux?

This article concentrates on Jerzy Kosinski's novel Being There, in particular on its main character, Chance. The cognitive and interpretative situations found in this work of fiction reveal our tendency to interpret and seek coherence where none is to be found. First, the character is described, in order to better understand his cognitive situation (Schlanger, 1990), caught in an impossible mix between Gaspard Hauser and don Quixote. Then, is presented what motivates and ultimately justifies the many interpretations and overinterpretations provoked by Chance's simple discourse about gardening. The question raised is simple : what makes us believe a discourse which barely makes sense?

Video ergo sum[1]

> DANS *un jardin, la croissance suit le déroulement des saisons. Viennent d'abord le printemps et l'été, où tout croît, bourgeonne et fleurit; suivent ensuite l'automne et l'hiver, où tout flétrit, fane et meurt. Le cycle se répète sans cesse : des périodes de déclin suivent les périodes de croissance. Une plante survit tant que ses racines n'ont pas été atteintes. Mais il faut de la bonne terre pour aider sa croissance. Les arbres, arbustes et plantes restent en santé si on les arrose et si on les taille régulièrement. Il leur faut de la place cependant pour atteindre leur maturité. Un jardin requiert beaucoup de soins, c'est pour cela qu'il faut un jardinier.*

Bien qu'il soit tentant de voir dans ce texte une parabole, une fable quelconque offerte à l'interprétation, l'inscription en creux d'un sens second, qui prendrait le relais d'un premier sens manifestement déficitaire – car enfin comment justifier un tel discours horticole, à ce point hors contexte – cet incipit est à lire au premier degré, comme l'énoncé simple et naïf, littéral, de quelques petites vérités sur le jardinage. C'est aussi, en substance, le discours et le savoir de Chauncey Gardiner, le *Chance* du roman de Jerzy Kosinski, *Being There*[2]. Le personnage en effet ne connaît rien d'autre. Le jardinage, auquel il a été confiné toute sa vie, est sa seule expertise, son seul objet de savoir. Cela ne l'empêche pas, pourtant, d'être admiré par les hommes d'affaires les plus influents de l'Amérique du Nord et par le président des États-Unis qui songe même à le nommer comme colistier, comme vice-président! Étonnant pour un analphabète, voire un simple d'esprit.

Mais ce n'est pas vrai; Chance connaît autre chose : il possède une autre source de savoir et c'est elle qui lui permet de naviguer dans le grand monde, de ne pas s'échouer irrémédiablement. C'est la télévision. Sans elle, il ne serait rien; sans elle, il ne pourrait même pas distinguer un homme d'une femme et encore moins savoir se comporter en leur présence. Quand l'écran est vide, il n'existe plus, son esprit est mort. Et quand l'appareil s'anime, il est ce qu'il voit, ce qui survient à l'écran. Son encyclopédie est constituée uniquement de ce qu'il a pu grappiller dans les téléromans, jeux télévisés et publicités qui occupent le petit écran. Pourtant, des diplomates le considèrent comme un humaniste et un littéraire hors du commun, un polyglotte qui peut lire des textes russes dans la langue, un personnage d'une importance capitale. Les journaux du monde entier leur emboîtent le pas et tous se l'arrachent pour une entrevue exclusive.

Mais comment un tel personnage a-t-il fait pour s'immiscer dans le monde des affaires gouvernementales et du pouvoir américain? Comment a-t-il fait pour dissimuler son ignorance, pour ne pas se faire reconnaître

comme un faux, comme le simple jardinier qu'il est? La réponse est simple, mais elle ne surprendra pas ceux qui ont lu Poe ou Lacan ou Derrida : en ne cachant rien, tout au contraire. Chance est cette page blanche que l'on s'approprie et sur laquelle on ne peut s'empêcher d'écrire, ne serait-ce que pour mieux reconnaître sa propre écriture par la suite[3].

J'aimerais, dans cet article, m'attarder sur le savoir un peu particulier de ce personnage. Je vais tenter de répondre à deux types de questions. D'une part, comment s'est constitué ce savoir et quelles en sont les limites? D'autre part, pourquoi ne veut-on pas interpréter l'unique discours que ce savoir permet pour ce qu'il est? Qu'est-ce qui le rend si séduisant, si propice à l'interprétation et à la sur-interprétation?

QUE LA CHANCE SOIT AVEC TOI

Situons d'abord rapidement le personnage. L'anecdote du roman repose sur une série de méprises. Chance, un simple d'esprit, doit quitter à la mort du propriétaire le domaine où il résidait depuis sa plus tendre enfance. Il y avait passé toute sa vie à travailler dans le jardin, ne connaissant rien d'autre que son métier de jardinier et la télévision qu'il regarde d'une façon maniaque; il se voit projeté littéralement dans la rue.

À la suite d'un accident de voiture, Chance est accueilli dans la maison d'un richissime homme d'affaires, Benjamin Rand. Là, on le traite comme un pair : ses beaux habits, qu'il a hérités du propriétaire mort, et ses traits fins l'identifient comme un homme prospère. On l'interroge sur ses affaires : il répond jardin, et on comprend empire. Ses paroles, son seul discours sur l'état des plantes et le passage des saisons est interprété comme un discours allégorique sur l'état de la nation et les fluctuations du marché. Les Rand sont conquis. Chance est invité à assister à une réunion avec le président des États-Unis, qui a le privilège d'entendre à son tour ce discours et qui choisit même de le faire sien, lors d'une allocution. C'est la gloire. Chance passera à la télévision, rencontrera diplomates et ministres lors de soirées mondaines. On s'inquiétera d'abord de son manque d'identité, de son absence complète de la société jusqu'à son apparition chez les Rand – il n'a aucune carte d'identité, aucun accent, il ne figure sur aucun registre – mais on ne tardera pas à vouloir tirer un profit politique de ce passé sans tache. Il ferait un excellent vice-président; il est en fait, et cela dès le début, un *élu*.

Le roman de Kosinski est traversé de toutes parts par un intertexte biblique. On le retrouve inscrit à même la division en chapitres, qui sont au nombre de sept. Cette *genèse*, bien américaine, ne respecte pas scrupuleusement l'agenda biblique : il n'y a pas qu'un seul jour par chapitre, mais l'histoire s'étend tout de même sur sept jours. D'ailleurs, sauf pour le dernier, les incipit de chaque chapitre comportent une référence temporelle[4]. L'intertexte biblique se remarque surtout à travers le personnage de Chance. Si, à la toute fin du texte, il apparaît comme le sauveur – celui qui peut, au pied levé, prendre la vice-présidence[5] –, au début, il semble être plutôt un nouvel Adam. Il est chassé de son paradis, le jardin du vieil homme (dont le nom n'est jamais précisé, peut-être parce qu'il est interdit qu'il soit prononcé), et dès son départ, il rencontre Elisabeth Eve, EE pour les intimes. Celle-ci n'a peut-être pas été créée à même ses côtes, elle est pourtant apparue quand un de ses os a été meurtri, lors de l'accident automobile. Si Chance est Adam, il s'en distingue par le fait qu'il n'a pas, pour sa part, mangé le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Ce n'est pas cela qui le chasse du paradis; c'est plutôt la mort de son dieu et, avec lui, la fin de son monde. Chance a goûté à la télévision, mais elle n'était pas le fruit défendu et elle ne lui a rien montré. Du moins, elle ne lui a pas appris à juger, à reconnaître le bien du mal. Il n'a pas honte de son corps, il ne le comprend même pas. Quand un homme lui propose une relation homosexuelle, il accepte sans trop savoir de quoi il s'agit. Il n'a jamais vu un sexe en érection, il confond orgasme et convulsion, puis s'étonne de la présence d'un liquide blanc. La télévision ne lui a appris qu'à regarder, il répète à qui veut l'entendre qu'il s'agit de son activité préférée : «I like to watch»; elle ne lui a enseigné en fait qu'à singer, qu'à reproduire ce qu'il a vu. Son jardin était un simulacre de paradis, et il lui a inculqué un simulacre de savoir.

SAVOIRS À BÂBORD

Chance est donc cet idiot que les circonstances poussent, bien malgré lui, au cœur de l'action[6]. Il ressemble en cela à quelques autres personnages, à l'idiot de Dostoïevski, qui est aussi une figure christique, de même que, sur un tout autre registre, à M. Wormold, ce vendeur d'aspirateurs poussé à l'espionnage dans *Our Man in Havana* de Graham Greene[7].

Mais deux personnages, surtout, viennent à l'esprit. Le premier est l'infortuné Gaspard Hauser, qui a été séquestré, tenu à l'écart sa vie durant et qui fut retrouvé, errant sur la route. On connaît son histoire, entre autres par le rapport qu'a écrit Anselm von Feuerbach. Son cas pourtant est bien plus triste; ce n'est pas d'un jardin qu'il émerge, mais d'un étroit petit placard, une pièce basse et exiguë, un cachot où il devait rester constamment assis sur le sol, le jour comme la nuit. Il avait été recueilli tout jeune, et sa séquestration avait été aggravée par une privation totale de l'usage de tous ses sens. Sa libération est donc une naissance au monde, mais une naissance adulte. Comme le signale Feuerbach, le vocabulaire et le bagage mental de Gaspard Hauser étaient réduits à presque rien :

> [...] les phénomènes et les aspects les plus communs de la nature lui étaient inconnus, il était indifférent, voire même hostile à ce qui dans la

> vie nous semble normal, commode et nécessaire. Ajoutez à cela quelque chose d'absolument insolite dans son esprit, son âme et son aspect, et vous comprendrez qu'on se soit cru placé devant l'alternative suivante : ou bien Gaspard était l'habitant d'une autre planète tombé sur la terre par quelque miracle – ou bien c'était un de ces hommes dont Platon imagine qu'ils sont nés et ont grandi sous la terre pour n'apparaître qu'une fois adultes à la surface du monde, à la lumière du soleil.[8]

Tout comme Chance, Gaspard apparaît d'abord comme une impossibilité, un esprit vierge dans un corps déjà presque adulte, un être fantomatique puisque avant tout marqué par l'absence, le manque, la différence. Son acuité visuelle est extraordinaire, il peut même voir la nuit, il a une mémoire phénoménale et peut aussi sentir la présence de métaux à leur magnétisme. Mais en même temps, il ne sait pas parler, il peut à peine marcher et il ne connaît rien du monde. Cela n'en fait pourtant pas un enfant sauvage. Il est «doux, gentil, sans emportement et sans passion, dépourvu de toute perversité, [et] il évoque par son humeur égale et paisible un lac, uni comme un miroir dans la paix d'une nuit de clair de lune»[9].

Gaspard est jeté d'une façon brutale dans le monde. Il ne sait rien mais cela n'en fait pas un idiot. Son absence d'esprit n'est qu'un retard qu'il parviendra, en partie, à combler. Gaspard est dans une situation cognitive[10] d'abord déficitaire, en ce sens qu'il a tout à apprendre, qu'il doit tout essayer. Quand il voit pour la première fois à travers une fenêtre, lui qui n'avait connu que l'exiguïté de son placard, il ne parvient à voir qu'une confusion de couleurs, comme si quelqu'un avait lancé pêle-mêle toutes les couleurs de ses pinceaux, du blanc, du bleu, du vert, du jaune, etc. Ce n'est que plus tard qu'il comprendra que ce spectacle affreux était la campagne qu'il n'avait jamais vue, avec ses champs multicolores et sa géographie particulière. En comparaison, quand Chance sort enfin du domaine, il remarque aussitôt que cela ressemble à ce qu'il a vu à la télévision. Sa vision est déjà formée, qu'elle se fasse à distance ou non.

Si Gaspard peut encore apprendre, Chance est, quant à lui, dans une situation cognitive figée. Adulte, et non pas adolescent comme Gaspard, il a depuis longtemps fini d'apprendre et les sources de son savoir ont été limitées. Il ne naît pas au monde, il ne fait que sortir de son jardin, que passer d'un monde à un autre, comme s'ils étaient équivalents. En fait, en termes de situation cognitive, Chance est beaucoup plus près d'un autre personnage, un Espagnol celui-là, le chevalier sans peur et sans reproche, l'unique Don Quichotte de la Manche. L'utilisation de la télévision par Chance, comme source de savoir sur le monde, comme modèle de comportement et comme algorithme de résolution de problèmes, est identique à l'utilisation que fait des romans de chevalerie ce pauvre chevalier «de la Triste Figure». Tous deux, en effet, utilisent un savoir acquis au contact d'un discours (romanesque ou télévisuel) comme un savoir pratique; ce qu'ils ont lu ou vu leur sert à agir, ce qui les amène à commettre à peu près les mêmes erreurs.

Don Quichotte, par exemple, se promène sans argent car il n'a jamais lu qu'un chevalier ait eu à payer quoi que ce soit. Quand vient le temps de régler la note pour son manger ou son boire, il est donc toujours surpris qu'on attende de lui quoi que ce soit. Les hôteliers ont beau lui dire que ce n'est pas parce que les histoires n'en font pas mention que les chevaliers n'en portent point avec eux, cela ne le convainc guère. Il n'a pas compris que souvent, dans les récits, on ne croit pas nécessaire de décrire les choses les plus simples comme d'avoir sur soi de l'argent ou encore une chemise. Certains savoirs sont présupposés à leur lecture, il sont censés être partagés, d'où leur absence du texte.

Mais, pour Don Quichotte, les récits de chevalerie doivent être pris au pied de la lettre et ils sont la source de tous les savoirs. Ce qui ne s'y trouve pas, textuellement, n'existe pas. Il n'y a pas de présupposés, le livre est le monde, le seul monde qui existe, et il est complet, quelles que soient ses lacunes, les raccourcis de la représentation. Ainsi, s'il n'est jamais écrit que les chevaliers mangent, sauf lors de somptueux banquets, c'est donc dire qu'il faut jeûner le reste du temps. L'absence dans le texte des repas ordinaires, qui ne valent tout simplement pas la peine d'être décrits, est interprétée comme une absence réelle, motivée, une privation supplémentaire du chevalier. Avec Don Quichotte, le texte n'existe pas comme texte mais comme encyclopédie. Aussi a-t-il toujours le même réflexe : dès qu'un problème survient, il songe à quelque passage de ses livres. C'est ainsi que devant une fourche, il laisse le hasard choisir, ou plutôt Rossinante, son cheval. Celui-ci, on le sait, prend le chemin de l'écurie. Il s'impose des nuits de veille et de langueur, pour se conformer à ce qu'il a lu dans ses livres, à savoir «que les chevaliers errants passaient bien des nuits sans dormir au milieu des forêts et des déserts, s'entretenant du souvenir de leurs dames»[11].

Ces exemples, que l'on pourrait multiplier à l'infini puisqu'il s'agit de l'un des principaux ressorts du roman de Cervantès, décrivent tous une même situation cognitive figée. Une fois proclamé chevalier de la Triste Figure, une fois sa bibliothèque emmurée, Don Quichotte n'a plus rien à apprendre. Il ne fait que reproduire des comportements issus des romans, que répéter la même erreur, qui consiste à fondre et à confondre ses savoirs[12].

À l'instar de Don Quichotte, Chance tire des émissions de télévision un savoir factice, incomplet. Ces émissions sont pour lui la source d'un savoir véritable, un répertoire de conduites et d'informations sur le monde. Elles sont prises en effet non pas comme des histoires, des récits, qu'on peut connaître ou se rappeler, un «savoir que», mais comme une source fiable et précise de comportements, un «savoir comment». Sa situation cognitive est elle aussi figée – et figée dans une mauvaise posture. Son seul avantage réside dans le fait

que les émissions qu'il écoute sont contemporaines du monde qu'il habite. Elles ne sont pas déphasées comme les romans de chevalerie l'étaient du monde de Don Quichotte, et les résultats sont meilleurs. L'écart entre son «savoir que» et le «savoir comment» nécessaire pour fonctionner est minimal, et l'un peut se superposer à l'autre sans trop de dégâts. L'écart, en fait, passe presque inaperçu.

Le premier exemple d'un tel phénomène survient quand, face à l'avocat qui veut l'expulser du jardin, à la suite de la mort du propriétaire, Chance doit lire et signer un document juridique. Son analphabétisme serait normalement un handicap sérieux, il ne paraît même pas :

> Chance picked up the paper. He held it in both hands and stared at it. He tried to calculate the time needed to read a page. On TV the time it took people to read legal papers varied. Chance knew that he should not reveal that he could not read or write. On TV programs people who did not know how to read or write were often mocked and ridiculed. He assumed a look of concentration, wrinkling his brow, scowling, now holding his chin between the thumb and the forefinger of his hand. «I can't sign it», he said returning the sheet to the lawyer. «I just can't».[13]

L'avocat interprétera cet aveu d'une incapacité à écrire, comme un refus d'entériner les dispositions du document. Une telle lecture erronée des propos du héros se répétera régulièrement.

Tout comme les romans de chevalerie l'étaient pour Don Quichotte, la télévision est pour Chance le cadre de référence obligé. Cela se comprend : tout au long de son existence dans le jardin, elle était sa seule source de savoir sur le monde. Elle est son encyclopédie. Quand, à la suite de son accident, un médecin s'apprête à lui injecter un calmant, Chance qui ne sait pas comment réagir se met à se remémorer toutes les situations qu'il a pu observer à la télé où des gens recevaient des injections et il s'attend à ce que cela lui fasse mal. Quand il est inquiet pour son avenir, se sachant sans toit ni jardin, il se calme en pensant qu'il connaîtra bientôt son avenir. Car, comme à la télé, quand on ne sait pas ce qui se passe, il ne faut pas se casser les méninges, il suffit d'attendre un prochain épisode qui viendra expliquer le mystère. Tout vient à point à qui sait attendre.

Le procédé, bien entendu, n'est pas à toute épreuve. Il connaît régulièrement des ratés. EE, qui est tombée follement amoureuse de Chance, entre autres parce qu'elle le trouve cérébral – elle a un sens inné de l'observation! –, vient le rejoindre dans sa chambre pour le séduire. Chance réagit de la bonne façon initialement, mais il s'arrête bientôt, ne sachant plus très bien quoi faire. Il tente de se souvenir des situations télévisuelles où une femme s'avance vers un homme sur un sofa : il se rappelle qu'ils doivent s'embrasser et s'enlacer, mais après tout devient plutôt obscur car, à la télé, une nouvelle image survient toujours à ce moment-là, et la scène disparaît. Chance ne sait pas non plus quel est le rapport entre une femme et la naissance d'un enfant, car il n'a pas vu d'émission sur le sujet. C'est la même ignorance qui l'entraîne dans les bras d'un autre homme. Dans ces cas d'interactions complexes, où les demandes qui lui sont faites débordent et de loin ses capacités à agir, il recourt au même stratagème, il se replie et avoue candidement qu'il préfère regarder. À deux reprises, cet aveu d'impuissance, «I like to watch», sera interprété comme un désir précis, un voyeurisme auquel on s'empressera de répondre.

Chance n'existe que par sa télévision; c'est un être de la vidéosphère[14]. Sans elle, surtout depuis que son jardin lui a été confisqué, il ne serait rien. Il la regarde continuellement et il s'y perd, comme Narcisse dans la fontaine. Pourtant il n'en parle jamais, sauf à réitérer, comme en écho, son plaisir de la regarder. Il règle sa conduite sur ses émissions, mais cela reste une activité privée, qui ne se communique pas. Et quand, à la suite de sa rencontre avec le président, il est invité à participer à une émission de fin de soirée, il commence par craindre la dissociation, l'apparition d'un second Chance, distinct du premier puisque intégré au petit écran, et finit par ressentir l'aliénation, la dépossession. Il passe le test de l'entrevue avec brio, comme toujours, mais il n'est plus qu'une image, diffusée, transmise, perdue dans tous ces foyers qui l'ont reçue. Si Chance s'attendait à une révélation, il s'aperçoit qu'on ne passe pas impunément de l'autre côté du miroir et il en revient déçu, penaud.

LE BESOIN D'INTERPRÉTER

Le seul discours de Chance porte donc sur l'horticulture, les saisons, les plantes, leurs racines. C'est cela qu'il livre au monde, et cela qui se fait abondamment sur-interpréter. Car le succès de Chance dans cette Amérique en crise repose sur une interprétation allégorique de son discours au ras des pâquerettes.

Chance est un jardinier, mais ses habits sont ceux d'un homme riche. Il devient donc, aux yeux d'un monde d'abord préoccupé par les apparences, ce qu'il paraît être. Enrobée de tissus fins, son ignorance presque totale prend les allures d'une sagesse sans borne, d'un désintérêt pour les affaires courantes de la vie. Son inertie, sa placidité, qui sont le fait de la simplicité de son esprit, deviennent les marques de son génie. Son absence de tout désir, au lieu d'être le symptôme d'une absence d'identité (il ne sait pas ce qu'il est, ni ce qu'il veut), est perçue tout au contraire comme la preuve de sa réussite la plus complète : il a tout ce qu'il veut. La simplicité de l'homme riche ne peut être que la conséquence d'une très grande complexité et non l'absence de toute pensée. Il est perçu comme étant au-dessus des choses de ce monde, alors qu'il est en dessous d'elles. Ainsi, quand il parle des fleurs qui sont fragiles et de

leurs besoins en eau, cela ne doit pas être pris au pied de la lettre, cela ne peut que signifier qu'il faille investir dans les petites entreprises. La perspective est tronquée, comme elle l'est toujours avec Chance. Si, dans le jardin qu'il a dû quitter, toutes les directions étaient les mêmes et se valaient, de sorte qu'il était difficile de savoir si on y avançait ou reculait, la même confusion persiste dans le monde, où on ne peut pas distinguer ce qui est en haut de ce qui est en bas.

Cette appropriation des propos de Chance ira bon train tout au long du roman. Elle commence même quand il doit se nommer, pour la première fois. Interrogé par EE qui vient l'accueillir, il répond qu'il est «Chance the gardener», réponse qui est aussitôt interprétée, grâce à une accommodation phonétique, comme étant «Chauncey Gardiner». Un futur homme d'État est né. À partir de ce baptême improvisé, de ce performatif drôlement *efficace*, plus rien ne pourra empêcher la dérive interprétative de confirmer Chance dans cette imposture. Il est dorénavant Chauncey Gardiner et même ses propos les plus plats ne serviront qu'à assurer cette identification. Son discours horticole sera son style et nous savons tous que seuls les riches et les puissants peuvent se payer un style.

L'invention de Chauncey Gardiner commencera dès sa première entrevue avec Benjamin Rand, le vieil homme d'affaires à l'article de la mort. Chauncey lui parlera du jardin qu'il a laissé en bon état derrière lui, et du fait qu'il ne possède plus que sa chambre en haut. Il parle, bien sûr, de la chambre où on a déposé ses affaires, au deuxième étage, mais Rand comprendra plutôt qu'il s'agit de cette place qui l'attend au paradis. Il en restera ému. Le président des États-Unis interprétera, à son tour, le discours de Chauncey sur l'enchaînement des saisons comme un traité sur les fluctuations économiques, et il le reprendra à son compte, citant M. Gardiner. Le personnage est lancé. Et comme une machine qui s'emballe, chacune de ses apparitions publiques, que ce soit à la télévision ou lors d'un gala, viendra conforter le public dans son interprétation. Lors d'une soirée, à l'ambassadeur de l'Union soviétique qui tente de le convaincre que les hommes d'affaires et les diplomates ne sont pas si éloignés que cela les uns des autres, Chauncey répond qu'en effet leurs chaises se touchent presque. Il fait référence au fait que leurs deux chaises sont à quelques centimètres l'une de l'autre, mais l'ambassadeur s'empresse d'interpréter cette réponse comme une fable, ce qui l'amène à parler d'Yvan Krilov, le fabuliste russe, dont il ne doute plus que Chauncey connaisse le texte original. L'ambassadeur est séduit : «I know an educated man when I see one»[15].

Chance laisse interpréter son discours sans jamais réagir. Il ne comprend tout simplement pas ce qui se passe. Le vide laissé par son absence d'identité – lorsque la télé est éteinte il n'est plus rien – est comblé par ses interlocuteurs qui y projettent leurs propres inquiétudes. Ils sont les artisans de la supercherie dont ils sont les premières victimes. Chance ne réfléchit qu'en tant que miroir. Il a appris de sa télévision que répéter les phrases d'un interlocuteur était une façon de montrer son intérêt et de donner son assentiment. Cela marche à merveille. Cela semble même, pour un homme dans sa position, une marque d'humilité. Personne n'ose mettre en doute ses compétences, leur absence passe donc inaperçue. Quand des journalistes lui demandent s'il a lu un éditorial dans le *New York Times*, il répond que non, qu'il ne lit aucun journal, qu'il regarde plutôt la télévision. On loue alors sa franchise. Un éditeur l'approche pour écrire un livre et Chance répond tout bonnement qu'il ne sait pas écrire. L'éditeur répond : «Of course – but who can nowadays? It's no problem.»[16], comprenant par là que Chance n'écrit pas bien, qu'il n'a pas un beau style. Chance renchérit qu'il ne sait même pas lire, ce à quoi l'éditeur, que rien ne semble vouloir décourager, acquiesce. Qui en a, en effet, le temps? Une université ira même jusqu'à vouloir lui attribuer un doctorat *honoris causa* en droit. Comme la vieille technique du *razzle dazzle*, qui consistait à peindre les bateaux de la marine anglaise de couleurs criardes et de formes géométriques irrégulières afin de nuire à l'établissement de leurs dimensions et positions réelles depuis le périscope d'un sous-marin (technique rendue malheureusement inutile par l'invention du sonar, indifférent aux couleurs criardes et à leurs effets), Chance camoufle ses lacunes en les exhibant, en les offrant au premier venu. Et ce n'est pas de sa faute si personne ne veut l'écouter.

Chance profite en fait d'un concours de circonstances défavorables. Son irruption inopinée dans un des cercles les plus influents de la haute finance, lors d'une période de crise, de récession économique, lui ouvre la voie. Et il apparaît avec un butin important. Un calme, qui jure avec l'angoisse générale; et surtout, un discours inhabituel, étranger, hermétique. Un discours, par conséquent, qui appelle l'interprétation. Étant ce qu'il est, ou ce qu'on le croit être, il ne peut pas être en train de parler simplement d'horticulture. C'est donc dire que son discours signifie autre chose, qu'il se cache quelque chose sous les roses. Il faut trouver un second sens, c'est une sémiotique herméneutique, dont les résultats s'imposeront d'emblée.

L'apparition d'une telle herméneutique, voire d'un tel «hermétisme», si on en croit entre autres Umberto Eco qui s'y est arrêté récemment[17], survient en période de crise, quand les vérités viennent à manquer, quand les discours habituels ne suffisent plus à expliquer le monde et à régler ses problèmes. Si la vérité ne saute plus aux yeux de tous, c'est donc qu'elle se dissimule. On se tourne alors vers les discours étrangers, hermétiques, forclos, dont l'étrangeté est le signe le plus certain de la vérité qu'ils contiennent. Moins ça dit et plus ça parle. Eco souligne fort justement que la pensée hermétique croit que plus un langage est ambigu, plus il use de métaphores et de symboles, et plus il est apte à saisir cette vérité qui échappe et qui semble pouvoir dénouer la crise.

L'ambiguïté même du texte, son opacité apparente, est donc le déclencheur de l'interprétation. La décision d'aller au-delà des mots et de leur signification littérale, de déchiffrer en quelque sorte le sens présumé caché dans le sens apparent, déployant de multiples niveaux de signification, se fait sur la base d'un «principe de pertinence» qui n'est pas respecté. Ainsi, comme l'explique Tzvetan Todorov, la décision d'interpréter est rarement automatique. Elle nécessite un contexte et un prétexte :

> [...] la production et la réception des discours [...] obéissent à un très général *principe de pertinence*, selon lequel si un discours existe, il doit bien y avoir une raison à cela. De telle sorte que, quand à première vue un discours particulier n'obéit pas à ce principe, la réaction spontanée du récepteur est de chercher si, par une manipulation particulière, ledit discours ne pourrait pas révéler sa pertinence.[18]

Dans *Being There*, Chauncey Gardiner déroge à tout principe de pertinence, car le seul savoir qu'il maîtrise et dont il peut témoigner est l'horticulture. Il n'a qu'une seule réponse, mais celle-ci est investie, compte tenu du contexte de son énonciation, d'une vérité qui dépasse l'immédiatement perçu. Il semble parler par symboles, on s'empresse donc d'interpréter ceux-ci pour en extraire un sens second, d'autant plus vrai qu'il était caché. L'été qui suit l'hiver ne veut rien dire en soi, cela ne veut surtout pas dire que les saisons se suivent selon une logique naturelle, mais bien plutôt que les récessions débouchent sur des périodes de prospérité, ce qui est bien la seule façon de rendre à nouveau pertinents des propos qui ne l'étaient pas. C'est le règne de l'analogie, du ceci-en-tant-que-cela, interprétations dans ce cas-ci conduites sous la férule d'impératifs économiques. Le hasard veut que le discours contraint de Chance tienne, pour ses interlocuteurs, de la nécessité.

Chauncey apparaît donc, bien malgré lui, comme un sauveur, un nouveau messie dont les paroles sont des actes, sujets à une herméneutique. L'intertexte biblique du roman sert même justement à cela, à assurer un environnement apte à susciter une interprétation allégorique, forçant le lecteur à mimer l'attitude des personnages, reconnaissant comme eux, bien que pour des raisons différentes, le statut particulier du jardinier.

Chance est, en fait, tout comme cet autre sauveur dont il est le signe, l'étranger par excellence, car il est l'étranger intérieur. Il tient un discours qui est autre, mais dans un langage accessible. Il parle la bonne langue, mais il n'a aucun accent. Il vient donc d'ici, mais en même temps, de nulle part en particulier. Il n'a pas de lieu qui lui est propre. Sa destinée, puisqu'il semble n'en avoir aucune, est donc aussi celle de tous. Ses paroles, du fait même de leur simplicité, du retour qu'elles opèrent à des valeurs traditionnelles, le pastoral, cet Éden perdu cher à la culture américaine, sont reçues comme des vérités. Leur interprétation est facilitée du fait que le discours qui l'initie répond à une attente déjà présente. Aussi, une fois passé le sentiment d'étrangeté, la défamiliarisation ressentie à l'écoute de ce discours inusité, c'est la tradition qui est retrouvée et, par l'application de ses principes, célébrée. Chance agit donc, dans cet univers, non pas comme un prophète, mais comme un médium, à la fois être des médias et cet être par lequel on accède à sa vérité.

---

1. J. Murray-Brown, «Video Ergo Sum», *Video Icons and Values*, A.M. Olson, C. Parr et D. Parr (dir.), Albany, State University of New York Press, 1991, p. 17-32.
2. J. Kosinski, *Being There*, Toronto, Bantam Books, 1970. Le roman a été traduit sous le titre de *La Présence* (Paris, Flammarion, 1971) et repris sous celui de *Bienvenue, M. Chance*, à la sortie du film d'Al Ashby.
3. Le titre initial de ce roman était justement *Blank Page*. L'auteur a aussi considéré la possibilité de le désigner par le plus heideggerien *Dasein*.
4. Soit : «It was Sunday» (*ibid.*, p. 3); «Later in the day, watching TV» (p. 11); «Early Tuesday morning» (p. 23); «On Wednesday» (p. 39); «It was Thursday» (p. 69); «Mrs Aubrey rang Chance in the morning» (p. 101).
5. Cette dimension messianique du personnage est renforcée dans l'adaptation d'Al Ashby. À la fin du film, par exemple, à l'enterrement de Benjamin Rand, Chance se rend au bord d'un lac. Il ne se contente pas d'en examiner la beauté de la berge, il entreprend de le traverser, ce qu'il fait en marchant littéralement sur ses eaux.
6. Kosinski le décrira d'ailleurs comme un «vidéot», un croisement de «vidéo» et d' «idiot». Dans une entrevue avec David Sohn, il reprendra sa critique des «vidéots» et de l'impact de la télévision sur les enfants, entre autres. Il décrira une expérience qu'il a faite dans une classe de jeunes, confrontant télévision et réalité. Il a réuni un groupe d'enfants de sept à dix ans et les a assis dans une très grande salle de classe, où deux moniteurs étaient installés, l'un à gauche et l'autre à droite du tableau noir. Des caméras avaient, de plus, été placées de chaque côté de la classe. Kosinski s'assit devant le tableau noir et commença à raconter une histoire. À un moment donné, pourtant, un étranger pénétra dans la classe et commença à se disputer avec lui. Il s'ensuivit une violente dispute où l'homme se mit à frapper l'auteur. Les caméras filmaient la scène et diffusaient les images sur les moniteurs. Qu'est-ce que les enfants regardèrent? La dispute ou sa représentation visuelle? Selon une dernière caméra, cachée et qui enregistrait les réactions des enfants, ce qu'ils regardèrent surtout, c'était

la télévision. Ils ne regardaient pas l'événement en train de se produire, mais plutôt sa représentation visuelle, ce que la télévision leur montrait. Ils pouvaient tout voir, et même mieux grâce à des gros plans, sans avoir à être effrayés par la véritable querelle. Personne ne pensait à aider Kosinski qui était en train de se faire tabasser. Tous préféraient donc, comme Chance, regarder... («A Nation of Videots», *Media and Methods*, n° 52, avril 1975, p. 25-26).

7. Barbara Tepa Lupack mentionne d'autres antécédents littéraires à Chauncey Gardiner, dans «Hit or Myth : Jerzy Kosinski's, *Being There*», *New Orleans*, vol. 13, n° 2, 1986, p. 58-68. Herbert B. Rothschild Jr. développe, pour sa part, la relation intertextuelle du roman avec *Coriolanus* de Shakespeare («Jerzy Kosinski's *Being There* : Coriolanus in Posmodern Dress», *Contemporary Literature*, vol. 29, n° 1, 1988, p. 49-63). Madeline Chu établit un rapport certain entre l'état initial de Chance, dans son jardin, et la philosophie taôiste («A Taoist Interpretation of Kosinski's, *Being There*», *Tankang Review*, Taiwan, vol. 16, n° 3, 1985-6, p. 233-246).
8. Anselm von Feuerbach, *Gaspard Hauser; ou exemple d'un crime contre la vie de l'âme d'un homme*, Paris, Éditions Vertiges, 1985, p. 25.
9. *Ibid*., p. 94.
10. C'est le terme qu'emploie Jacques Schlanger dans *La Situation cognitive*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990. Selon lui, «[...] il y a situation cognitive quand quelqu'un sait quelque chose, c'est-à-dire quand un sujet connaissant est en relation de savoir avec un objet de savoir» (p. 21).
11. Cervantès, *Don Quichotte de la Manche,* Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 93.
12. J'avais déjà entrepris d'étudier ce savoir un peu particulier de Don Quichotte dans «Lecture de récits et compréhension de l'action», *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol. 9, n° 1-2-3, 1989, p. 151-167. Certains exemples donnés ici y avaient été une première fois présentés, dans un tout autre contexte.
13. Kosinski, *Being There*, p. 19-20.
14. J'emprunte ce terme à Régis Debray, qui en développe la théorie dans *Cours de médiologie générale* (Paris, Gallimard, 1991) et *Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* (Paris, Gallimard, 1992).
15. Kosinski, *Being There*, p. 75.
16. *Ibid*., p. 87.
17. U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
18. T. Todorov, *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 26. À propos de l'enclenchement même du processus interprétatif, il explique plus loin qu'il n'est jamais automatique, qu'il requiert un prétexte : «L'interprétation (en tant que distincte de la compréhension) n'est pas [...] un acte automatique; il faut que quelque chose, dans le texte ou en dehors de lui, indique que le sens immédiat est insuffisant, qu'il doit être considéré seulement comme le point de départ d'une enquête dont l'aboutissement sera un sens second». (*Ibid*., p. 92).

LE TEXTE CAPTURÉ PAR SA FICTION :
réflexions sur les artefacts science-fictionnels

RICHARD SAINT-GELAIS

Loin de se limiter à la représentation d'univers autres, par exemple futurs ou extraterrestres, la science-fiction constitue un champ où se posent de façon cruciale les rapports du narratif et de l'encyclopédique, du signe et des référents, de la fictionnalité et de la non-fictionnalité. Ces problèmes deviennent particulièrement aigus dans le cas des artefacts science-fictionnels, c'est-à-dire des textes qui contiennent ou même se présentent comme des documents appartenant à un monde fictif différent de notre monde de référence. À examiner leurs effets parfois paradoxaux, on s'aperçoit à quel point la frontière entre la «réalité» et la «fiction» devient problématique et, en certains points, indéterminée.

Far from being limited to the representation of alien universes, science fiction is also a discursive field questioning the relations between narrative and encyclopedic aspects of texts, between signs and their referents, fictionality and nonfictionality. The questions raised by these distinctions become especially acute in the case of science fictional artifacts, that is, of texts that include or present themselves as documents belonging to an imaginary world, thus blurring the border between "fiction" and "reality".

Les réponses ne sont pas dans ce livre,
elles sont ce livre même.
Lucentini & Fruttero

Les journaux ont récemment diffusé une nouvelle destinée semble-t-il à rassurer les avocats, mais qui ne surprendra probablement pas les amateurs de *Star Trek*. Deux professeurs de droit de l'Université Nova (!), Paul Joseph et Sharon Carton, ont analysé les épisodes de la série *The Next Generation* et ont inféré à partir de ceux-ci le système juridique qui, selon eux, régit le monde du commandant Picard. Le tout a fait l'objet d'un article dans une revue universitaire on ne peut plus sérieuse, la *University of Toledo Law Review* (Joseph et Carton, 1992). Joseph et Carton montrent notamment que ce système juridique, même s'il est beaucoup plus informel que ceux que nous connaissons, ne peut vraisemblablement pas se passer d'avocats; de plus, ils examinent toute une série de questions comme le partage des juridictions, la définition légale du concept d'être humain à une époque où les êtres cybernétiques font leur apparition, et ainsi de suite.

Si le projet des professeurs Joseph et Carton retient l'attention, cela tient en bonne partie à ce qu'il tend à rendre indécise la frontière entre la réalité et la fiction – ou, plus exactement, entre récit factuel et récit fictionnel[1]. Les récits de la série *Star Trek* sont, tout le monde en conviendra, fictionnels, mais la démarche des deux juristes les traite comme des *documents* à partir desquels tirer des conclusions sur toute une société – mais une société qui, faut-il le rappeler, n'«existe» pas indépendamment de la série *Star Trek* : c'est précisément cela qui en fait une société fictive.

D'où l'ambivalence de leur démarche. D'une part, bien sûr, Joseph et Carton ne dissimulent aucunement le statut fictionnel des récits sur lesquels porte leur étude; d'autre part, néanmoins, ils procèdent à toutes sortes d'extrapolations par rapport à ces récits. Or ces extrapolations ont pour effet, au moins tendanciel, d'accréditer le monde du XXIVe siècle, comme s'il existait indépendamment de la série télévisée.

Deux mécanismes méritent ici d'être soulignés. Le premier est l'*interprétation exemplifiante* : les événements singuliers représentés dans tel ou tel épisode sont interprétés comme des exemples de règles ou de procédures générales, dont la portée déborde les cas représentés. Ceci confère tendanciellement à ces règles une autonomie, tout à fait légitime pour qui se place à l'intérieur du monde en question, mais qui fait évidemment problème dès qu'on le considère, de l'extérieur, comme un monde fictif. Un deuxième mécanisme d'accréditation du monde fictif est l'*extension hypothétique de la fiction*, qui consiste à proposer, sous le mode de l'hypothèse, des inférences basées sur un certain nombre d'indices. On en trouve un exemple lorsque Joseph et Carton s'interrogent sur le partage des juridictions entre la Fédération et les planètes qui la composent :

> On parvient difficilement à croire que la Fédération assigne son personnel à une planète qui viole les droits de la personne. De plus, il n'est pas plausible qu'il n'y ait pas de règles claires indiquant la procédure à suivre dans une telle situation qui est susceptible de se reproduire sans cesse.
> (Joseph et Carton, 1992 : 65; ma traduction)

Car, formuler une hypothèse, c'est présupposer la possibilité, au moins théorique, de sa confirmation ou de sa réfutation. Mais ceci ne peut se faire qu'à supposer l'existence d'un accès externe – externe par rapport à la série télévisée – au monde de la Fédération.

On le voit, aussi bien les interprétations exemplifiantes que les extensions hypothétiques produisent une ambivalence référentielle : si le cadre mis en place par l'article pointe clairement en direction de la série télévisée, cela n'empêche pas une sorte de dérapage référentiel qui finit par accréditer, ne serait-ce qu'implicitement, la possibilité d'un renvoi au monde fictif qui n'aurait pas à passer par la série. Le fait qu'il s'agisse d'un article de droit n'y est sans doute pas pour rien : son objet n'est pas un système narratif télévisuel, une représentation donc, mais plutôt la diégèse mise en place par ce système – un ensemble de représentés. D'où une approche documentarisante plutôt que fictionnalisante (voir Odin, 1984) qui n'est pas sans produire un certain nombre d'effets retors.

On sait que, selon les logiciens de la fiction, il est possible d'effectuer des assertions sérieuses sur des composantes fictives, du moment que ces assertions sont modalisées par des opérateurs métafictionnels du genre : «Dans la série *The Next Generation*, le personnage de Data est un androïde qui aspire à devenir un être humain». Le dérapage référentiel consiste à effectuer de telles assertions sérieuses, ou du moins à en supposer la possibilité, sans modalisation métafictionnelle, et donc à faire référence à Data comme vous et moi ferions référence, disons, à John Major. Or un tel dérapage référentiel est aussi un glissement ontologique; un discours qui traite ainsi les composantes fictives se place, non plus à l'extérieur, mais bien à l'intérieur du monde fictif. En termes lapidaires : l'article des professeurs Joseph et Carton bascule sous nos yeux dans le monde fictif qu'il décrit. D'aucuns, sans doute, considéreront cela comme une faille méthodologique; mais il m'apparaît difficile, en même temps, de ne pas voir ce glissement comme une capture de l'article par le réseau déjà tentaculaire de la fiction *Star Trek*.

Car ce n'est pas tout à fait un hasard si cet article de droit spéculatif porte sur la série *Star Trek*. Sans tenir compte, en effet, de l'intérêt juridique de la série, force nous est de constater qu'elle se prête depuis plusieurs années déjà à toutes sortes de jeux sur ce que j'appellerais – qu'on me pardonne l'expression! – sa pseudo-non-fictionnalité. On verra en effet que l'article de Joseph et Carton n'est pas le seul texte à feindre de prendre au sérieux la fiction *Star Trek*. Cette prise au sérieux elle-même non sérieuse profite bien entendu du rôle important que joue l'intertextualité dans la fiction *Star Trek* : trois séries télévisées, plusieurs films, des dizaines de «novelisations», sans compter les modèles réduits et autres objets promotionnels. Toute cette floraison fait que chaque texte, chaque récit, est susceptible d'être complété par des éléments provenant d'autres textes, d'autres récits. *Star Trek* se rapproche ainsi de ce projet esquissé par Michel Butor dans les années 1950 :

> Imaginons [...] qu'un certain nombre d'auteurs, au lieu de décrire au hasard et très vite des villes plus ou moins interchangeables, se mettent à prendre pour décor de leurs histoires une seule ville, nommée, située avec précision dans l'avenir; que chacun tienne compte des descriptions données par les autres pour introduire ses idées nouvelles. Cette ville deviendrait un bien commun au même titre qu'une ville ancienne disparue; peu à peu, tous les lecteurs donneraient son nom à la ville de leurs rêves et la modèleraient à son image.
> (Butor, 1960 : 193)

Dans ces conditions, le critère de la clôture du texte souvent allégué par les logiciens de la fiction se révèle inapplicable, puisqu'il devient tout à fait possible, lors de la lecture (ou de la «spectature») d'un récit, de faire intervenir des données indépendantes du récit en question.

C'est dire qu'on a affaire ici à un phénomène de réception. Car les «Trekkies», ce ne sont pas seulement des spectateurs qui suivent religieusement l'une ou l'autre des séries télévisées; ce sont aussi, bien souvent, des spectateurs qui feignent de considérer le monde de *Star Trek* comme un monde aussi réel que celui que vous et moi habitons.

On pourrait s'amuser à analyser la psychologie (sinon la psychopathologie...) de ces amateurs, mais là n'est pas mon propos. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt la pseudo-non-fictionnalité affichée de certains textes de la constellation *Star Trek*. Car on assiste depuis quelques années à l'émergence, au sein de cette sous-culture, de ce que j'appellerai les *artefacts science-fictionnels*.

Un artefact science-fictionnel est un objet sémiotique (texte, émission télévisée, etc.) dont le monde de référence n'est pas notre monde, mais plutôt un monde imaginaire – par exemple le monde de la Fédération –, au point que cet objet sémiotique *se donne comme provenant* de ce monde imaginaire. Par «monde de référence», j'entends le monde qui est donné comme celui dans lequel l'objet sémiotique a été produit. Il faut noter que le monde de référence d'un objet sémiotique ne coïncide pas forcément avec le monde qui y est représenté; ainsi, il suffit qu'un monde soit représenté comme fictif pour qu'il ne puisse pas être le monde de référence de l'objet sémiotique en question.

Selon ces définitions, l'article de Paul Joseph et Sharon Carton, même s'il s'en rapproche, ne constitue pas à proprement parler un artefact science-fictionnel. Deux raisons à cela. D'une part, le monde de la Fédération y est explicitement désigné, à plusieurs reprises, comme un monde fictif. D'autre part, l'article indique encore plus explicitement que son monde de référence n'est pas celui du XXIVe siècle mais bien celui de la fin du XXe siècle[2].

Par contre, ce qui se rapproche tout à fait d'un tel artefact, c'est le dictionnaire Anglais-Klingon publié il y a quelques années par Mark Okrand. C'est que le livre d'Okrand ne donne pas le Klingon comme une langue imaginaire mais bien comme une langue réelle, dont il décrit la prononciation, la syntaxe, la morphologie et le lexique. Je cite les premières phrases de l'introduction :

> Klingon is the official language of the Klingon Empire. For a long time, only a few non-Klingons were able to learn enough about the language to engage in a meaningful conversation with a Klingon. Recently, however, under the auspices of the Federation Scientific Research Council, a study has been undertaken to record and analyze the language and culture of the Klingons, with the ultimate goal of preparing an encyclopedia, as well as teaching materials. This dictionary represents the initial results of that effort. (Okrand, 1985 : 9)

On peut, et j'imagine que des linguistes s'y sont mis, examiner ce manuel du point de vue de son (éventuelle) cohérence linguistique, un peu comme l'a fait Meyers (1980). Mais c'est à un autre titre que ce livre m'intéresse.

C'est qu'on a ici, non pas un récit se rapportant au monde de la Fédération, mais bien un livre que pourrait tenir entre ses mains un personnage de cette série. Autrement dit, c'est *en tant qu'objet* que le manuel fait partie de la fiction *Star Trek*. S'il décrit un aspect du monde fictif, ce n'est pas de l'extérieur, mais bien de l'intérieur, le livre se donnant donc pour une composante à part entière de ce monde. Bref, comme un artefact science-fictionnel, un texte qui semble devenir lui-même imaginaire. Plus précisément, un texte qui est à la fois *fictionnel* (en ce sens qu'il met en place une fiction) et *fictif* (en ce sens qu'il semble capturé par la fiction qu'il a lui-même mise en place). D'où des effets vertigineux qui ne sont pas sans rappeler les rubans de Mœbius ou certaines illustrations d'Escher, de Saul Steinberg ou de Magritte.

Il faut bien voir que le manuel de Klingon est loin d'être un cas isolé. Au contraire, il semble y avoir une multiplication, depuis quelques années, de ces artefacts science-fictionnels. Ainsi, on ne compte plus les ouvrages de référence sur Middle-earth (le monde imaginé par Tolkien, notamment dans *The Lord of the Rings*) ou, encore et toujours, sur l'inépuisable *Star Trek*. Deux exemples. Le premier est *The Atlas of Middle-earth*, réalisé par une cartographe professionnelle, Karen Fonstad, et que j'ai eu la surprise de trouver dans la section cartographique d'une bibliothèque universitaire, inséré entre *The Atlas of Australian Resources* et *Maps of Metropolitan Toronto*[3]; il s'agit d'un ouvrage qui décrit, à l'aide de cartes et de textes explicatifs, l'histoire, la géologie, le climat, la population et les langues du monde des Hobbits.

Le second exemple est *The Star Fleet Technical Manual*, ouvrage réalisé par un certain Franz Joseph, auquel la page de garde va jusqu'à donner le titre de «United Federation Representative, Military Staff Committee, Star Fleet Headquarters, 0 Mark 0, RSPC» (Joseph, 1975). La fiction se trouve ainsi à capturer non seulement le livre, mais aussi son auteur...

De telles captures ne laissent pas de soulever des questions troublantes. Ainsi, si le monde de *Star Trek* est le monde de référence du *Star Fleet Technical Manual*, faut-il en conclure que le manuel appartient à ce monde, de la même façon qu'un article de *La Presse* ou de *RS/SI* appartient au monde que nous habitons? Non, bien sûr : certes, tout se passe comme s'il y appartenait, mais cette appartenance n'est elle-même qu'une fiction. On se retrouve donc, en définitive, devant un texte dont la non-fictionnalité affichée n'est en fait qu'une fiction. Mais une fiction non déclarée, entièrement à la charge du lecteur, et de toute façon équivoque puisque le lecteur qui l'élabore a au moins autant de chances de s'y complaire que de la considérer comme «une simple fiction». Et cette complaisance n'est pas seulement une question d'attitude du lecteur. Elle tient aussi, et peut-être surtout, au statut pseudo-documentaire de ces textes – qui ne sont pas, on l'aura remarqué, des récits, mais plutôt des dictionnaires, des atlas ou des manuels. Pour comprendre le rôle que joue ce statut, il faut d'abord effectuer un petit détour du côté des rapports entre fiction et narrativité.

FICTION ET NARRATIVITÉ

Si l'équation «fiction égale littérature» ne va plus de soi aujourd'hui – c'est un des acquis d'un article par ailleurs fort discutable de John Searle (1979) –, en revanche l'inclusion de la fiction dans le domaine des textes narratifs semble aujourd'hui évidente, de telle sorte que *fiction* équivaut le plus souvent à *récit fictionnel*. Or cette assimilation qui semble aller un peu trop de soi produit des effets parfois curieux et qu'il convient d'examiner de plus près.

Nous acceptons sans peine qu'un texte narratif puisse appartenir, en tant qu'objet sémiotique, à *notre* monde, tout en adoptant en tant que récit un autre monde de référence, à nos yeux fictif. Pour des disciplines comme la pragmatique ou la narratologie, cette ambivalence ontologique repose sur une ambivalence énonciative, un récit fictionnel étant à la fois écrit par son auteur, et

narré par son narrateur[4]. Quoi qu'il en soit, ces ambivalences ontologiques et/ou énonciatives font des récits de fiction des machines à voyager entre les mondes, mais des machines devenues parfaitement conventionnelles, dont le fonctionnement ne fait nullement problème[5].

Par contre, un texte non narratif nous semble ne pouvoir avoir qu'un énonciateur et qu'un seul monde de référence – le nôtre. On conçoit dès lors le trouble qui est ménagé par des textes comme le dictionnaire de Klingon ou comme l'atlas de Middle-earth, puisque ces textes non narratifs ont des mondes de référence qui diffèrent manifestement du nôtre.

Souvenons-nous pourtant des textes où Borges brouille la frontière entre fiction et critique littéraire : le trouble que procurent ces textes ne doit pas peu, je crois, à notre réticence *a priori* à imaginer des fictions qui ne soient pas narratives, au point que des lecteurs non prévenus seront peut-être tentés de parcourir les bibliothèques – réelles – à la recherche des œuvres, hélas imaginaires, de Pierre Ménard ou de Herbert Quain[6]. Autre effet de cette réticence, la tendance à traiter comme des canulars des articles scientifiques fictionnels comme le «Cantatrix Sopranica L.» de Perec, ou encore des monographies littéraires non moins fictionnelles, comme le *Ronceraille* de Claude Bonnefoy ou *Les Trois Rimbaud* de Dominique Noguez[7], comme si une fiction non narrative devait tendanciellement appartenir à cette forme atténuée du mensonge – ou de la fraude – qu'est le canular...

Il n'y aurait donc pas d'intersection entre la fiction et des modes discursifs autres que narratifs. Ou plutôt, cette intersection ne serait tolérée que comme une sorte de cabinet des curiosités (ou peut-être des monstruosités...), d'autant moins intégrable à la «véritable» fiction qu'on prête à ces textes des visées illocutoires plus ou moins suspectes.

Or la fiction non narrative ne semble pas aussi marginalisée en science-fiction. Et ce phénomène ne date pas d'hier; déjà, le *1984* de George Orwell se terminait par un appendice exposant «Les principes du Novlangue», en plus de contenir de larges extraits de l'ouvrage (fictif, faut-il le préciser) d'Emmanuel Goldstein, *Théorie et pratique du collectivisme oligarchique* (Orwell, 1949 : 237-247 et 149-171). Comment expliquer cette fortune particulière des fictions non narratives en science-fiction? La réponse se trouve, je crois, dans les rapports tout à fait particuliers que les textes de science-fiction entretiennent avec l'encyclopédie, au sens qu'Eco (1985, 1988) donne à ce terme.

SCIENCE-FICTION ET ENCYCLOPÉDIE

Chacun sait que les histoires de science-fiction se situent dans des mondes qui ne coïncident pas avec le monde du lecteur. On a souvent réduit cette altérité à une constellation de thèmes : gadgets technologiques, civilisations extraterrestres, utopies ou contre-utopies, et ainsi de suite. Ce serait ne pas voir, cependant, ses effets au niveau du réglage de la lecture – le premier de ces effets, au moins potentiel, n'étant rien de moins qu'une indétermination encyclopédique : lire un texte de science-fiction, c'est aborder un texte face auquel il n'est pas toujours possible de déterminer *a priori* jusqu'à quel point l'encyclopédie commune est valable, et jusqu'à quel point, corrélativement, certaines de ses composantes devront être modifiées, sinon carrément remplacées.

Seulement, cette indétermination encyclopédique est très longtemps restée théorique. En effet, les écrivains de science-fiction s'ingénient pour la plupart à truffer leurs textes d'éléments didactiques permettant aux lecteurs de connaître sans tarder toutes les données pertinentes sur le monde fictif. Mais cela ne peut se faire que par la combinaison de deux types de discours hétérogènes – narratif et encyclopédique –, combinaison qui n'est pas sans poser un certain nombre de difficultés[8].

C'est pour résoudre ces difficultés que des éditeurs ont suggéré aux écrivains de repousser les éléments encyclopédiques dans les marges paratextuelles. D'où la prolifération de cartes, lexiques, citations en exergue d'ouvrages imaginaires, et ainsi de suite. Or, si le but avoué d'une telle manœuvre était de ne pas encombrer le discours narratif d'éléments exogènes (voir Wendland, 1985 : 63), elle n'a pas empêché, bien au contraire, les lecteurs de se complaire dans ces zones pseudo-encyclopédiques – d'autant plus que ces paratextes se sont très vite affranchis de leur fonction strictement didactique.

Les raisons de cette fascination sont nombreuses et probablement enchevêtrées. Les cartes de pays fabuleux ou les lexiques regorgeant de termes inconnus se prêtent très certainement à une rêverie qui n'a pas une forme narrative, mais qui prolonge la diégèse, ou plutôt l'accompagne de façon parallèle et lui donne comme une dimension supplémentaire. D'où un plaisir équivoque, qui tient à ce que toutes sortes d'indices accréditent la réalité d'un monde dont nous savons bien, en même temps, qu'il est parfaitement imaginaire; qui tient, de plus, à ce que les signes, discursifs ou picturaux, qui accréditent ce monde basculent eux-mêmes dans la fiction : tout se passe comme si nous pouvions palper, ou voir de nos propres yeux, des morceaux de ce monde imaginaire.

C'est dire que la séduction des zones pseudo-encyclopédiques tient manifestement à leur pouvoir de suggestion, directement lié à leur incomplétude : les lexiques, forcément partiels, laissent imaginer la langue dont ils ne livrent que des fragments (Angenot, 1978); les cartes ne font jamais que délimiter des espaces laissés en blanc, que l'imagination du lecteur peut remplir par toutes sortes de paysages; les citations imaginaires font évidemment rêver aux ouvrages dont elles sont tirées (Vidal, 1977 : 269-270). Dans chaque cas, on le voit, le plaisir du lecteur tient à ce qu'il est tacitement invité à prolonger les réseaux de signes qui lui sont fournis en

une encyclopédie complète (mais impossible à compléter parce que parfaitement virtuelle), bref à prendre ces signes au sérieux tout en sachant que ce sérieux est joué. Rarement la thèse structuraliste selon laquelle les signes, pointant vers leurs référents, ne renvoient jamais qu'à d'autres signes, n'est-elle aussi apparente à la lecture.

Le stade suivant de la science-fiction a consisté non plus à confiner le discours pseudo-encyclopédique dans les marges paratextuelles d'un texte narratif (auquel il reste subordonné), mais à en faire plutôt la matière même d'un livre, comme dans *The Klingon Dictionary*, *The Atlas of Middle-earth* ou *The Star Fleet Technical Manual*. Ce que le lecteur a alors entre les mains, ce n'est plus un texte racontant une histoire située, disons, au XXVe siècle, mais bien un objet censément originaire du XXVe siècle. Bref : un artefact science-fictionnel.

Les premières avancées dans cette direction semblent s'être faites du côté des langues imaginaires. La chose n'est pas tellement surprenante : comme les textes sont composés de signes linguistiques, la façon la plus simple de marquer leur appartenance à un monde fictif consiste à les écrire à l'aide de signes eux-mêmes fictifs. J'ai déjà mentionné le dictionnaire Anglais-Klingon de Mark Okrand, mais pendant longtemps cette question de la langue a été presque complètement négligée; il a fallu des décennies avant que les textes de science-fiction ne se mettent à vraiment exploiter cette possibilité. Au point que le cas de Tolkien, qui a imaginé Middle-earth à partir d'une rêverie d'abord linguistique, est longtemps apparu comme tout à fait exceptionnel[9]. Certes, depuis les débuts, à peu près tous les textes de science-fiction ont proposé des néologismes – par exemple, dans «La journée d'un journaliste américain en 2889» de Jules Verne (1910), le «téléphote» est une sorte de moyen de communication combinant la voix et l'image. Mais il ne s'est agi pendant longtemps que d'échantillons, à valeur surtout exotique, et isolés au sein d'un texte dont la langue et le style n'avaient rien de spécialement futuriste. Bref, les textes tenaient à distance leur vocabulaire imaginaire : ils le mentionnaient beaucoup plus qu'ils ne l'utilisaient. De plus, les innovations lexicales étaient directement subordonnées aux innovations fictives – entendez : technologiques. On peut certes trouver quelques exceptions, par exemple dans un curieux texte intitulé «The Buffalo Public Library in 1983»[10]. Ce texte, qui date de 1883, décrit une visite dans une bibliothèque manifestement futuriste pour l'époque. Jusque-là, rien de bien particulier, sinon que ce texte d'anticipation a été publié dans un revue de bibliothéconomie, ce qui lui confère un statut assez ambigu. Mais ce texte d'anticipation devient carrément un artefact science-fictionnel lorsque le lecteur se rend compte qu'il est écrit dans un anglais à l'orthographe très légèrement différente, où les «ph» sont devenus des «f». L'intérêt de cette mutation orthographique tient au fait qu'elle est essentiellement linguistique, montrant ainsi que l'évolution d'une langue ne se limite pas à l'inclusion d'une poignée de néologismes reflétant une évolution venue d'ailleurs. Il faut aussi noter la discrétion du procédé, qui fait que l'altérité linguistique est tenue pour acquise plutôt qu'ostensiblement montrée. Mais il s'agit d'une exception par rapport aux tapageurs néologismes science-fictionnels, dont la fonction se réduit le plus souvent à un : «Attention, technologie futuriste!»

On comprend dès lors la critique de Daniel Drode, écrivain français de science-fiction qui, au début des années 1960, soulignait à quel point la science-fiction contredit son propre projet (et compromet sa vraisemblance) en utilisant, pour décrire le futur, une langue et un style directement hérités du vingtième, quand ce n'est pas du dix-neuvième siècle (Drode, 1960). Le plus remarquable est... que cela n'ait guère été remarqué auparavant. Cela montre, non seulement l'obsession technologique d'une bonne part de la science-fiction antérieure aux années 1960, mais aussi l'aveuglement, aussi bien des lecteurs que des écrivains, face au matériau même de leur activité.

Daniel Drode ne s'est pas contenté d'exposer ses positions; il en a travaillé les conséquences dans son roman *Surface de la planète*, qui propose un état du français quelque peu différent de celui que nous connaissons (Drode, 1976). Mais l'exemple le plus net, et sans doute le plus célèbre, est *Riddley Walker*, roman de Russell Hoban entièrement écrit dans un anglais assez différent de l'anglais contemporain pour que le lecteur, même anglophone, ait à effectuer tout un travail d'adaptation linguistique. Je cite les premières lignes :

> On my naming day when I come 12 I gone front spear and kilt a wyld boar he parbly ben the las wyld pig on the Bundel Downs any how there hadnt ben none for a long time befor him nor I aint looking to see non agen. (Hoban, 1982 : 1)

On est loin, on le voit, des timides inventions lexicales dont je parlais plus tôt. Ici, ce ne sont pas seulement certaines portions du vocabulaire qui basculent dans l'imaginaire, mais rien de moins que la morphologie et la syntaxe tout entières. On peut bien entendu s'essayer à évaluer la plausibilité de ce genre de spéculations linguistiques (comme le fait par exemple Schwetman, 1985). Mais s'en tenir à pareille perspective reviendrait à traiter la langue comme n'importe quel domaine sujet à une évolution historique (à l'instar de la technologie, des relations sociales, etc.), en oubliant qu'elle a tout de même ceci de particulier qu'elle fournit la matière même du texte. Indépendamment, donc, de la question de savoir si la spéculation linguistique, dans *Surface de la planète*, *Riddley Walker* (ou d'autres textes), est plausible, rigoureuse ou fantaisiste, il faut remarquer qu'on a alors une extrapolation qui, à la différence des autres, affecte *conjointement* le texte et l'univers diégétique[11], et fait basculer le premier dans le second.

Il ne faudrait cependant pas en conclure que les artefacts science-fictionnels reposent tous sur des spé-

culations strictement linguistiques. En fait, tout texte qui se donne à lire comme appartenant à un monde imaginaire constitue un tel artefact. Un bon exemple est le court texte – j'hésite, on va voir pourquoi, à dire «nouvelle» – de J. G. Ballard intitulé «The Index». Il s'agit, nous apprend une «note de l'éditeur», de «l'index de la biographie non publiée et probablement interdite d'un homme qui aurait bien pu être l'une des figures les plus remarquables du XXe siècle» (Ballard, 1990 : 171; je traduis). Or si cet homme, Henry Rhodes Hamilton, est parfaitement inconnu du lecteur, l'index nous apprend qu'il a côtoyé, et sans doute influencé, une quantité invraisemblable de grands personnages de ce siècle : Gandhi, Hitler, le Dalaï-Lama, Freud, et ainsi de suite. L'Index finit par imposer – mais en pointillés – l'idée d'un vingtième siècle parallèle, insaisissable et mystérieux, dont la seule trace est, justement, «L'Index».

Il faut mentionner aussi les artefacts science-fictionnels borgésiens de Stanislas Lem, auteur polonais d'un recueil d'introductions à des ouvrages qui restent à écrire (*Imaginary Magnitude*) ainsi que de comptes rendus critiques d'ouvrages non moins imaginaires (*A Perfect Vacuum*, *Bibliothèque du XXIe siècle*[12]) : tous des textes en position métatextuelle par rapport à d'autres textes... inexistants. *A Perfect Vacuum* pousse la roublardise jusqu'à inclure un compte rendu de... *A Perfect Vacuum*, ce qui tend à faire du recueil de Lem un livre aussi imaginaire que ceux qui y sont commentés.

Mais l'exemple le plus accompli (ainsi sans doute que le plus troublant) d'artefact science-fictionnel est l'étrange *Codex Seraphinianus* de Luigi Sefafini (1983). Rédigé dans un alphabet que personne, à ma connaissance, n'est pour l'instant parvenu à déchiffrer, ce livre est rien de moins que l'encyclopédie minutieuse et délirante d'un monde toujours à la fois familier et méconnaissable. Mais l'étrangeté du monde qu'il dépeint ne doit pas masquer celle du texte lui-même, qui semble constamment osciller entre le monde où nous le «lisons» et celui, imaginaire, où nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer qu'il a été écrit et même imprimé.

Car le *Codex* donne à son lecteur l'impression de devenir un de ces personnages borgésiens qui découvrent, dans un grenier ou sur les rayons d'une bibliothèque, un fragment venu d'un monde parallèle. D'où cette question oiseuse mais que les lecteurs finissent immanquablement par se poser : comment ce livre a-t-il bien pu se rendre dans notre monde?

Cette question aberrante, tous les artefacts science-fictionnels amènent à se la poser d'une manière ou d'une autre. Bien souvent, d'ailleurs, elle est compliquée par un paradoxe temporel : comment un livre écrit dans le futur pourrait-il bien aboutir dans notre présent? Cette question est particulièrement difficile à éviter dans le cas des artefacts de Stanislas Lem, dont la typographie, la mise en page et même le paratexte sont ceux de livres qui restent encore à écrire. Qu'on en juge en jetant un coup d'œil sur la page de garde de Golem XIV, telle que «reproduite» dans *Imaginary Magnitude* :

GOLEM XIV

FOREWORD BY IRVING T. CREVE, M.A., PH.D.

INTRODUCTION BY THOMAS B. FULLER II,
GENERAL, U.S. ARMY, RET.

AFTERWORD BY RICHARD POPP

INDIANA UNIVERSITY PRESS
2047

(Lem 1984 : 97)

Le paradoxe est ici que l'insistante présence des signes paratextuels produit presque leur volatilisation, ou du moins leur annexion par un monde qui n'est pas le nôtre mais celui où on pourrait imprimer sérieusement : «Indiana University Press, 2047».

Je termine par un dernier exemple tiré d'un roman considéré comme un classique de la littérature d'anticipation, mais qui se révèle, dans ses subtilités, fort peu classique. Il s'agit du *1984* de George Orwell. J'ai fait allusion plus tôt aux deux textes non narratifs insérés dans *1984* : d'une part, *Théorie et pratique du collectivisme oligarchique* d'Emmanuel Goldstein, dont Winston Smith est parvenu à trouver un exemplaire; d'autre part, l'appendice consacré aux «Principes du novlangue».

De l'ouvrage de Goldstein, nous ne pouvons lire que des extraits. Ce caractère fragmentaire est rendu on ne peut plus spectaculaire par la découpe. Voici les dernières lignes que Smith (et nous) pourrons lire :

> Here we reach the central secret. As we have seen, the mystique of the Party, and above all of the Inner Party, depends upon *doublethink*. But deeper than this lies the original motive, the never-questioned instinct that first led to the seizure of power and brought *doublethink*, the Thought Police, continuous warfare and all the other necessary paraphernalia into existence afterwards. This motive really consists... (Orwell, 1949 : 171)

Fin de la citation, et fin de l'extrait : quelques instants plus tard, Winston et Julia seront arrêtés, et ne seront évidemment plus en mesure de lire la suite. Cette incomplétude affichée produit, comme toujours en fiction, des effets contradictoires. D'une part, comme *1984* ne contient que des *extraits* de l'ouvrage de Goldstein, cela suggère que le livre existe au complet, mais de façon virtuelle, dans un monde fictif auquel bien entendu nous n'avons pas accès. Mais, d'autre part, cette existence indépendante ne peut apparaître que comme une pure fiction produite par le texte d'Orwell. On retrouve ici encore le dispositif à double bascule typique des artefacts science-fictionnels, qui peuvent être considérés aussi bien

comme des indices (au sens de Peirce) d'un monde fictif existant indépendamment d'eux, que comme des signes instaurant toute une fiction – y compris la fiction que ces artefacts proviennent d'un monde fictif.

Cette ambivalence, nous la retrouverons aussi avec le second artefact, l'appendice sur les principes du novlangue. Mais cette fois les choses sont un peu plus complexes. Il faut d'abord souligner que, contrairement à *Théorie et pratique du collectivisme oligarchique*, l'appendice n'est pas articulé aux autres éléments de la diégèse : on n'en connaît ni l'auteur, ni la provenance, ni la date de rédaction. Ce dernier détail se révèle particulièrement important si l'on remarque que l'appendice, qui prend la forme d'un exposé historique, traite la période décrite dans le roman comme une époque révolue :

> Newspeak was the official language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism. In the year 1984 there was not as yet anyone who used Newspeak as his sole means of communication, either in speech or writing. The leading articles in *The Times* were written in it, but it was a *tour de force* which could only be carried out by a specialist. It was expected that Newspeak would have finally superseded Oldspeak (or Standard English, as we should call it) by about 2050. (Orwell, 1949 : 237)

Toutes sortes d'indices, on le voit, montrent le décalage, aussi bien historique que chronologique, entre l'année 1984 et la période (non précisée, je le rappelle) où l'appendice est écrit : emploi du passé («Newspeak *was* the official language of Oceania and *had been* devised»), et surtout indications didactiques («Ingsoc, or English Socialism»; «Oldspeak (or Standard English, as we should call it)») impliquant un savoir supposé non partagé[13]. Si l'auteur de l'appendice ressent le besoin de donner ces informations, c'est qu'il s'adresse à des lecteurs qui ne sont pas familiers avec le monde de Big Brother, non pas parce que ce monde est imaginaire à leurs yeux, mais parce qu'il est trop éloigné dans le temps. L'appendice a donc ceci de fascinant qu'il constitue un artefact science-fictionnel, non pas à cause de son emploi d'une langue imaginaire, mais bien par ses agencements proprement discursifs.

À cet égard, on peut se demander pourquoi l'appendice porte une telle attention à l'année 1984 – année où il ne se passe rien de particulier, non seulement sur le plan politique mais aussi sur celui de l'évolution du novlangue. 1984 est pourtant le seul millésime à être mentionné dans l'appendice, à part 2050, qui est la date à laquelle le novlangue est censé supplanter la langue ordinaire. Qu'est-ce qui lui vaut ce privilège discursif? Le lecteur qui se pose cette question pourra difficilement éviter la supposition suivante : 1984, c'est, bien entendu, l'année où se passent les événements qui composent le roman qu'il vient de lire. Si l'appendice y fait référence, on peut donc supposer que c'est parce que son énonciateur s'adresse à des lecteurs qui viennent de lire le roman – mais des lecteurs du futur, qui auraient une connaissance imparfaite de l'époque de Big Brother. Dès lors, l'appendice n'est pas simplement une pièce supplémentaire qu'Orwell a ajoutée au dossier; il apparaît aussi comme la postface d'une édition de *1984* destinée à des lecteurs du futur. Autrement dit, l'appendice fait rétrospectivement de tout le roman un artefact science-fictionnel. Cela déclenche un renversement vertigineux qui fait apparaître le texte, non plus comme un roman d'anticipation mais bien comme un roman historique. Seulement, un roman historique dont nous serions bien en peine de dire à quelle époque il a été écrit. Ou plutôt, à quelle époque il sera écrit...[14]

***

Il est temps de conclure, ne serait-ce que provisoirement. J'ai proposé, on s'en sera aperçu, un parcours de la science-fiction qui, par ses jeux avec la fictionnalité, se rapproche davantage de Borges ou de Nabokov, disons, que du roman d'aventures ou de la paralittérature en général. Une telle perspective peut paraître d'autant plus sélective (si ce n'est, d'autant plus faussée) que la science-fiction se résume, pour plusieurs (y compris certains spécialistes du genre), à un ensemble de thèmes plus ou moins stéréotypés : extraterrestres, mutants, robots, etc. Or c'est en fait la perspective strictement thématique qui me paraît abusivement sélective; en ne décrivant que les motifs qui composent la fiction, elle ne permet pas de rendre compte des singuliers modes du discours qui sont impliqués lorsqu'un texte se met à décrire, ici, maintenant, des mondes qui ne correspondent pas à notre monde de référence. Assurément, les artefacts science-fictionnels ne constituent qu'un parmi ces modes du discours. Mais cela devrait justement nous inciter à explorer cet ensemble encore mal connu. Des surprises, je crois, nous y attendent.

La recherche dont cet article est issu a été rendue possible grâce à une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

1. Je reprends ici la distinction proposée par Pelc (1986) entre le fictif et le fictionnel : le premier terme s'applique aux discours producteurs d'effets de fiction, alors que le second s'applique aux entités auxquelles il est fait référence. Ainsi, on dira que *Madame Bovary*, le roman, est fictionnel, mais que Madame Bovary, le personnage, est fictif.
2. Le dérapage référentiel dont j'ai parlé plus tôt témoigne cependant d'une nette tentation pseudo-non fictionnelle : passé le garde-fou constitué par les références à la série et à ses artisans, tout se passe comme si l'article, qu'on me passe l'expression, flirtait avec les plaisirs ambigus de la référence sérieuse.

3. Cf. Fonstad (1981). À la bibliothèque de l'University of Western Ontario, cet ouvrage reçoit la cote G 3122 .85 F6 dans le système de classification de la Bibliothèque du Congrès. Il en va de même à la bibliothèque de l'Université Laval, où cet ouvrage porte la cote G 3122 F676.
4. Pour différentes descriptions de cette ambivalence énonciative, voir notamment Searle (1979), Adams (1986), Hamburger (1986) et Genette (1991).
5. Je précise : ne fait nullement problème en situation de lecture ordinaire. Les nombreux travaux sur la notion de fiction montrent qu'il existe d'autres situations de lecture où ces rapports inter-mondains et pluri-énonciatifs deviennent, sous la pression de considérations théoriques qui en font des archilectures, nettement problématiques. Sur les notions de lecture ordinaire et d'archilecture, voir Thérien (1984).
6. Voir Borges (1939, 1941).
7. Voir respectivement Perec (1991), Bonnefoy (1978) et Noguez (1986).
8. Sur ces questions, voir Saint-Gelais (à paraître).
9. Un commentateur, William Ready, va jusqu'à juger absurde l'affirmation de Tolkien selon laquelle les langues imaginaires auraient constitué le point de départ de l'élaboration du récit. Voir Meyers, 1980 : 146-149.
10. Voir Cutter (1883). Je remercie Bernd Frohmann, qui m'a signalé l'existence de ce texte.
11. Angenot note un phénomène semblable à propos de l'apocope «télé» (pour «téléphonoscope») dans *Le XXe Siècle* d'Albert Robida (1883) : «Le lecteur perçoit [...] non seulement le mot-fiction dans son sens contextuel mais il peut encore extrapoler un état de société imaginaire du mode de formation et de l'usage du terme.» (Angenot, 1978 : 79).
12. Voir respectivement Lem, 1984, 1979 et 1989.
13. Sur les notions de savoir partagé et de savoir supposé partagé, voir respectivement Sperber, 1975 et Flahault, 1984.
14. Le système des temps grammaticaux est pris en défaut puisqu'il nous faudrait disposer ici d'un conditionnel du futur. Comme quoi la science-fiction peut impliquer, s'agissant de langue, des transformations autrement plus profondes que les inventions terminologiques...

Références bibliographiques

ADAMS, J.-K. [1986] : *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam, John Benjamins, coll. «Pragmatics and Beyond».

ANGENOT, M. [1978] : «Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction», *Poétique*, 23, 74-89.

BALLARD, J. G. [1990] : «The Index» [1977] dans *War Fever*, London, Collins, 171-176.

BONNEFOY, C. [1978] : *Ronceraille*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours».

BORGES, J. L. [1939] : «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», trad. par P. Verdevoye dans Borges 1957, 61-74;
[1941] : «Examen de l'œuvre d'Herbert Quain», trad. par P. Verdevoye dans Borges 1957, 102-108;
[1957] : *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».

BUTOR, M. [1960] : «La crise de croissance de la science-fiction» dans *Répertoire*, Paris, Minuit, 186-194.

CUTTER, C. A. [1883] : «The Buffalo Public Library in 1983», *The Library Journal*, 8, 9-10, 211-217.

DRODE, D. [1960] : «Science-fiction à fond», *Ailleurs*, 28-29;
[1976] : *Surface de la planète* (1959), Paris, Robert Laffond, coll. «Ailleurs et demain».

ECO, U. [1985] : *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. par M. Bouzaher, Paris, Grasset, coll. «Figures»;
[1988] : *Sémiotique et philosophie du langage* (1984), trad. par M. Bouzaher, Paris, P.U.F., coll. «Formes sémiotiques».

FLAHAULT, F. [1984] : *Le Jeu de Babel*, Paris, Guernica, coll. «Point hors ligne».

FONSTAD, K. W. [1981] : *The Atlas of Middle-earth*, Boston, Houghton Mifflin.

GENETTE, G. [1991] : *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».

HAMBURGER, K. [1986] : *Logique des genres littéraires*, trad. par P. Cadiot, Paris, Seuil, coll. «Poétique».

HOBAN, R. [1982] : *Riddley Walker*, London, Pan Books, coll. «Picador».

JOSEPH, F. [1975] : *The Star Fleet Technical Manual*, New York, Ballantine Books.

JOSEPH, P. et S. CARTON [1992] : «The Laws Of The Federation : Images Of Law, Lawyers, And The Legal System In "Star Trek : The Next Generation"», *The University of Toledo Law Review*, 24, 1, 43-85.

LEM, S. [1979] : *A Perfect Vacuum* (1971), trad. par M. Kandel, New York, Harcourt Brace Jovanovich;
[1984] : *Imaginary Magnitude* (1981), trad. par M. E. Heine, New York, Harcourt Brace Jovanovich;
[1989] : *Bibliothèque du XXIe siècle* (1983), trad. par D. Sila, Paris, Seuil.

MEYERS, W. [1980] : *Aliens and Linguists. Language Study and Science Fiction*, Athens, The University of Georgia Press.

NOGUEZ, D. [1986] : *Les Trois Rimbaud*, Paris, Minuit.

ODIN, R. [1984] : «Film documentaire Lecture fictivisante» dans *Cinémas et Réalités*, St-Étienne, Université de St-Étienne («Travaux du Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine»), XLI, 263-278.

OKRAND, M. [1985] : *The Klingon Dictionary*, New York, Pocket Books.

ORWELL, G. [1949] : *Nineteen Eighty-Four*, London, Penguin.

PELC, J. [1986] : «On Fictituous Entities and Fictional Texts», *RS/SI*, 6, 1, 1-35.

PEREC, G. [1991] : «Cantatrix Sopranica L.» dans *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, coll. «Librairie du XXe siècle», 11-33.

SAINT-GELAIS, R. [à paraître] : «La science-fiction existe-t-elle?».

SCHWETMAN, J. W. [1985] : «Russell Hoban's *Riddley Walker* and the Language of the Future», *Extrapolation*, 26, 3, 212-219.

SEARLE, J. [1979] : «The Logical Status of Fictional Discourse» dans *Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 58-75.

SERAFINI, L. [1983] : *Codex Seraphinianus*, New York, Abbeville.

SPERBER, D. [1975] : «Rudiments de rhétorique cognitive», *Poétique*, 23, 389-415.

THÉRIEN, G. [1984] : «Sémiologie du discours littéraire», *RS/SI*, 4, 2, 155-176.

VERNE, J. [1910] : «La journée d'un journaliste américain en 2889» (1889) dans *Hier et Demain. Contes et Nouvelles*, Paris, Hetzel, 219-248.

VIDAL, J.-P. [1977] : «La déviance générale» dans N. Arnaud et H. Baudin (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, t. 1, Paris, U.G.E., coll. «10/18», 263-296.

WENDLAND, A. [1985] : *Science, Myth, and the Fictional Creation of Alien Worlds*, Ann Arbor, UMI Research Press, coll. «Studies in Speculative Fiction».

Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Trophée # 229, 1991. Épreuves argentiques, cadres, épingles à spécimens, édition 2/5 (156 x 31,5 x 4 cm).
Collection Maurice Forget, Montréal.

Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Le Chasseur d'images (détail), 1991. 109 épreuves argentiques, cadres, épingles (275 x 334 x 164cm).
Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada.

LE SPECTACLE DE LA NATURE MORTE

par Olivier Asselin

La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la photographie – artistes et théoriciens – est à la relativité sémantique : la photographie, insistent-ils, n'est pas essentiellement un signe naturel ou motivé (une trace ou une image du monde) mais un signe culturel, arbitraire et surtout idéologique, qu'il importe donc de déconstruire par une manipulation ostensible : la mise en scène du motif, la fragmentation de la surface, le collage ou le montage, la légende, l'installation, etc.

Loin de cette idée reçue, le travail de Roberto Pellegrinuzzi procède à une analyse plus attentive des propriétés physiques de la photographie – le dispositif optique, le support chimique et leur rapport spatial et temporel au motif –, qui le mène à renouer, par delà l'avant-garde, avec les origines historiques de l'invention, dont il dévoile, à chaque fois comme pour la première fois, la magie irréductible.

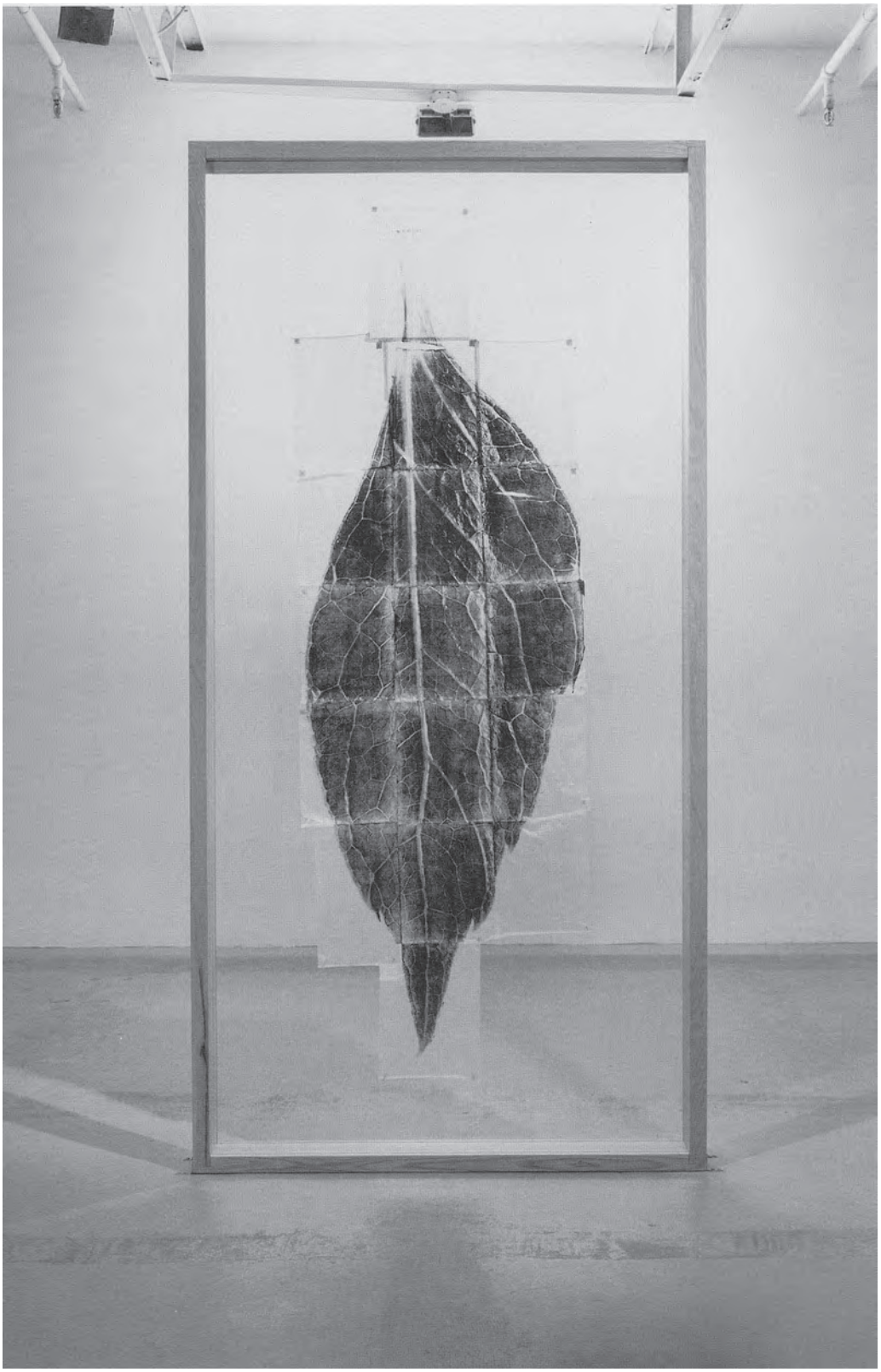
Dans la série du *Chasseur d'images* (1989-1994), comme souvent dans son travail, Pellegrinuzzi fragmente son motif, en photographie chaque partie, pour reconstruire avec ces images partielles, successives, une réplique photographique complète, instantanée, qui tient autant de la copie que du simulacre (n'en déplaise à Platon), des arts du temps que de ceux de l'espace (n'en déplaise à Lessing). Ici, le sujet retenu est une simple feuille. De cet original végétal, la copie sur papier photographique conserve le détail et répète la planéité (la courbure même), la forme dentelée (puisque les photographies sont découpées) et, un temps au moins, la photosensibilité, cependant qu'elle en perd la réversibilité, toute la couleur et surtout les dimensions et la vie : dans ce processus de reproduction photographique, la feuille végétale vivante est arrachée et découpée, arbitrairement et irréversiblement (selon un processus qui rappelle la mise au carreau en peinture), puis agrandie et reproduite sur un papier photographique, une feuille, strictement minérale – morte – et doublement discontinue – faite de cristaux et de cadres. Ainsi qu'à l'origine, la pratique photographique rencontre ici les sciences de la nature, qui recueillent spécimens et échantillons (l'œuvre rappelle l'herbier ou les boîtes à papillons épinglés et annonce ainsi le musée comme collection et édifice) et les analysent (l'œuvre renvoie à la dissection et au microscope).

En cela, la série du *Chasseur d'images* suscite une rêverie trouble, *sublime* aurait-on dit jadis, et deux fois : dans la double décomposition de la feuille, manifestée par l'image photographique (par contraste, lorsque cette image est tirée sur un papier durable, sans acides, ou, par analogie, lorsqu'elle l'est sur un papier précaire, comme le papier de riz), l'œuvre évoque l'infini du temps et son irréversibilité – les limites de la vie; dans son spectaculaire agrandissement, qui nous plonge au cœur de la matière, elle évoque l'infini de l'espace microscopique – les limites de la vision.

La photographie aurait pu et dû être découverte plus tôt : après tout, il ne fallut à Niépce qu'une *camera obscura*, du bitume de Judée et un peu d'huile essentielle de lavande. Si, par un heureux hasard de l'histoire, l'œuvre de Roberto Pellegrinuzzi avait été faite au XVIIIe siècle, elle aurait, par sa rigueur et cette grande force poétique, peut–être inquiété Rousseau, l'herboriste déiste, mais sûrement ravi Diderot et Kant, qui y auraient trouvé l'occasion, sublime comme les ruines ou le ciel étoilé, d'un sentiment mêlé de peine et surtout de plaisir.

Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Sans titre, 1994. Émulsion photographique sur papier de riz, cadre en chêne, plexiglas, épingles à spécimens (240 x 122cm).
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Charles et Martin Gauthier, Québec.



Sans titre (détail), 1994. Émulsion photographique sur papier de riz, cadre en chêne, plexiglas, épingles à spécimens.
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Charles et Martin Gauthier, Québec.

Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Le Chasseur d'images, 1993. Épreuves argentiques, carton, cadres, épingles à spécimens (195 x 560 x 10cm).
Courtoisie de l'artiste et de Stux Gallery, New York.

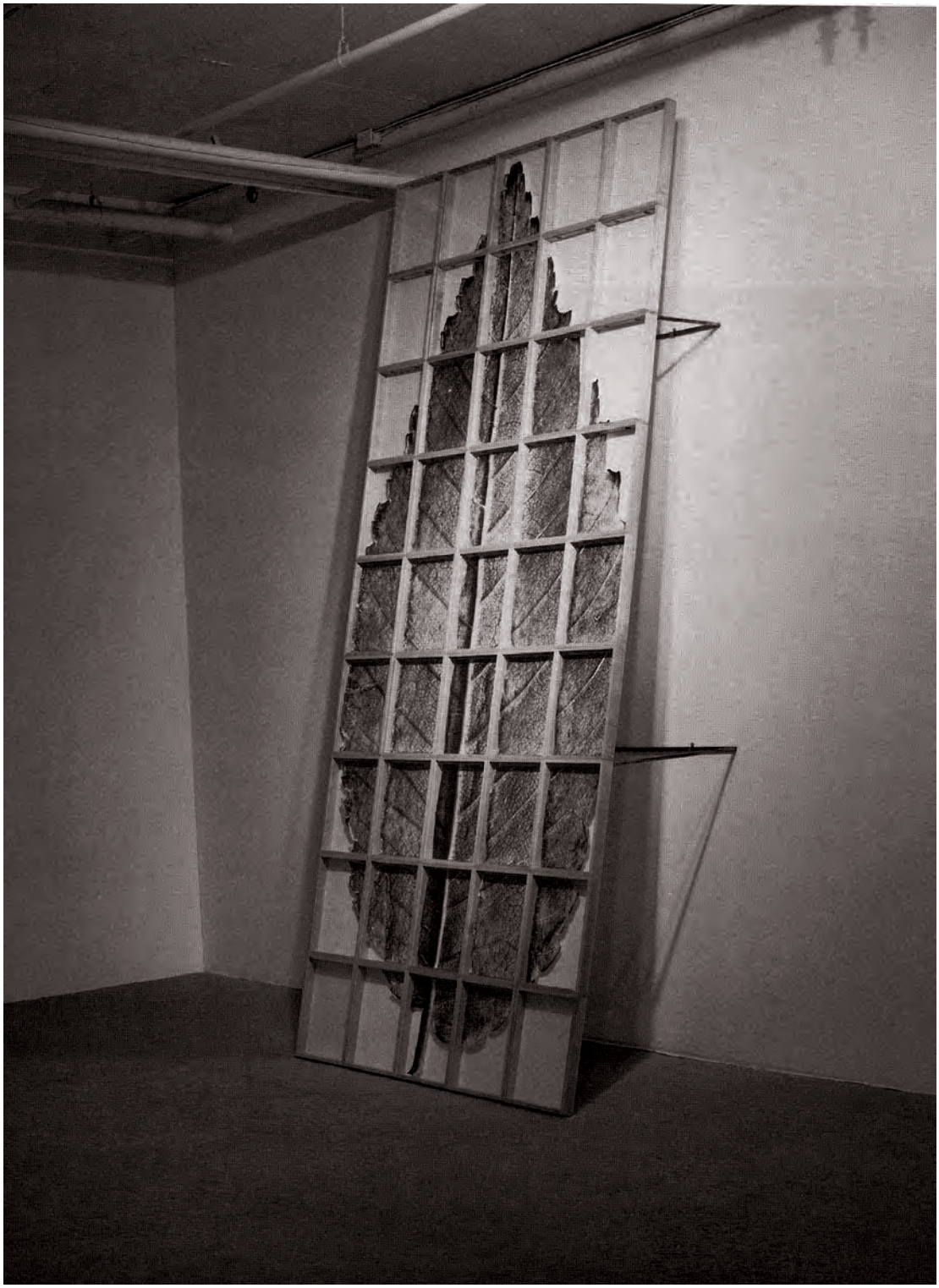


Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Le Chasseur d'images (fragments), 1993. Épreuves argentiques, papier, carton, cadres, épingles à spécimens (296 x 200 x 10cm).
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Charles et Martin Gauthier, Québec.

Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Trophées #334, #335, #336, #337, 1992. Épreuves argentiques, cadres, épingles à spécimens
(#334, 124 x 108 x 10cm; #335, 122,5 x 63,5 x 10cm; #336, 173,5 x 124,5 x 10cm; #337, 86,5 x 124,5 x 10cm).
Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.

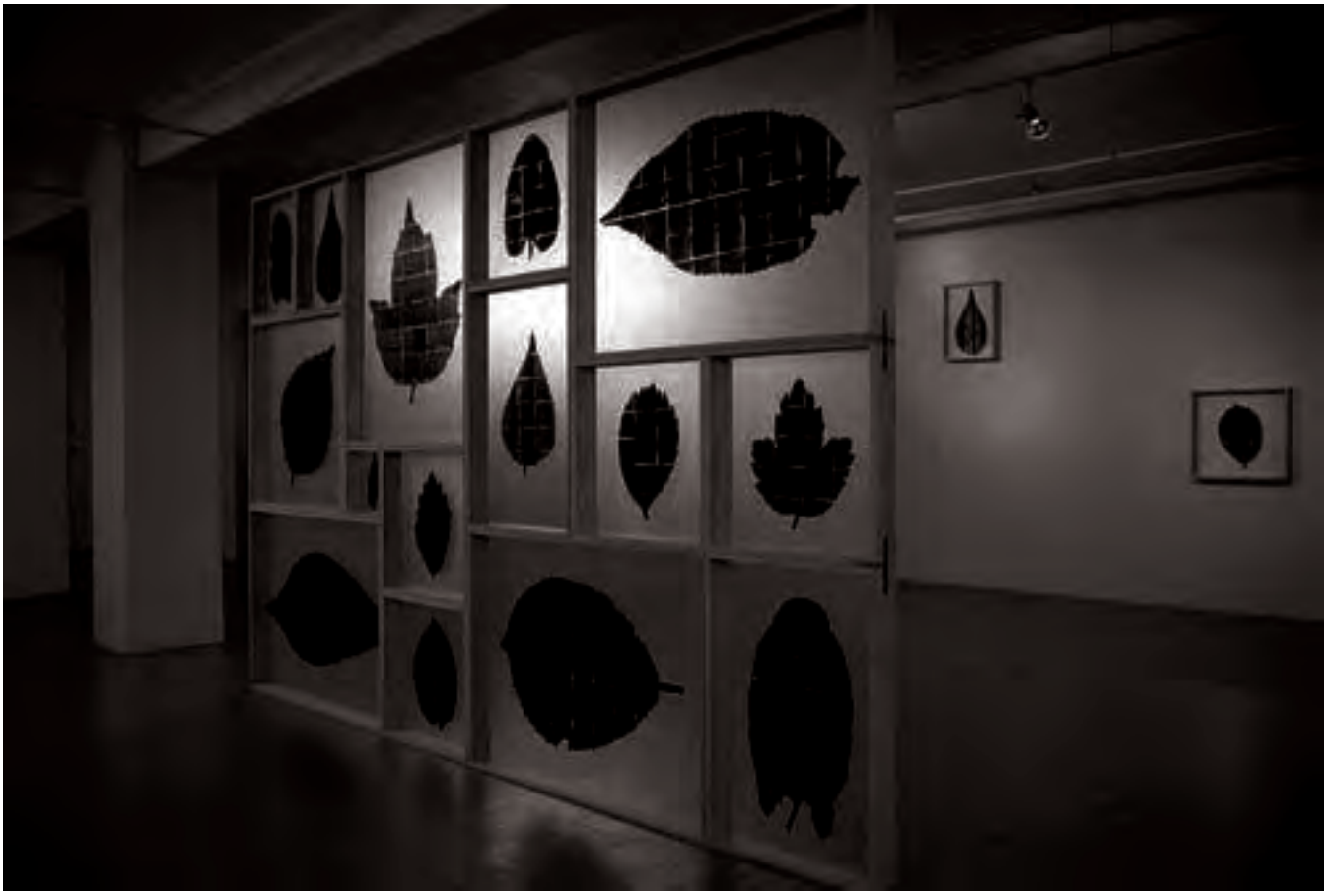


Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Le Chasseur d'images (les lanternes), 1992. Négatifs noir & blanc, bois, plexiglas, épingles à spécimens (243 x 366 x 10cm).
Achat, collection Ultramar du Musée des beaux-arts de Montréal.

Sans titre, 1992. Photographies polaroïd, carton, bois (30 x 12 cm).

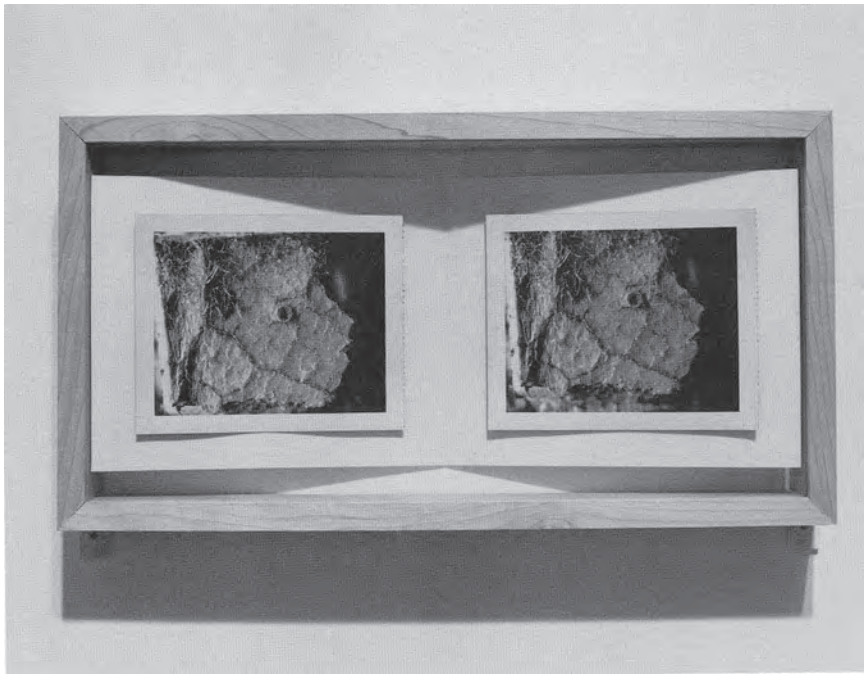


Photo : Roberto Pellegrinuzzi

Roberto Pellegrinuzzi est né en 1958 à Montréal. Il vit et travaille à Saint-Jean-Port-Joli et à Montréal. Depuis 1985, son travail a fait l'objet de plusieurs expositions, dont parmi les plus récentes : Les Cent jours d'art contemporain (Montréal, 1994); Galerie Patricia Dorfmann (Paris, 1994); Stux Gallery (New York, 1993); Galerie Charles et Martin Gauthier (Québec, 1993-1994); Galerie Brenda Wallace (Montréal, 1991 à 1993); XYZ (Toronto, 1990); Galerie Optica (Montréal, 1989); Southern Alberta Art Gallery (Lethbridge, 1988).
Il a également participé à une vingtaine d'expositions collectives au Québec et à l'étranger : *Les Égarements de la Photographie* (Centre Culturel Canadien, Paris, 1993); *L'Art Prend l'Air : Vol Parallèle* (Musée des beaux-arts de Montréal, 1993); *La Traversée des Mirages* (Palais du Tau, Reims, 1992); *De la Curiosité : Petite Anatomie d'un Regard* (Dazibao, Montréal, 1992); *Anninoventa* (Galleria d'Arte Moderna, Bologne [Italie], 1991); *Post-Scriptum à René Payant* (Maison de la Culture, Côte-des-Neiges, 1991); *Transatlantique* (Le Botanique, Bruxelles, 1990).
Pendant la prochaine année, il séjournera à l'École des beaux-arts de Mulhouse pour préparer et organiser, en collaboration avec les centres d'art Faux Mouvements de Metz et Passages de Troyes, une importante exposition en trois volets.
Roberto Pellegrinuzzi est représenté par les galeries Charles et Martin Gauthier à Québec, Patricia Dorfmann à Paris et Stux Gallery à New York.

L'ART DU FAIRE-SEMBLANT D'UN CABINET D'AMATEUR

SYLVIE ROSIENSKI-PELLERIN

En désignant ouvertement le texte comme fiction et en établissant un parallèle entre le tableau autour duquel est érigé le récit et le récit en tant que tel, le clin d'œil final du roman de Georges Perec, Un Cabinet d'amateur, convie le lecteur à reprendre sa lecture pour entrer dans le jeu du faire-semblant. Dans cette vertigineuse histoire de faussaires où tout n'est que jeux de miroirs, l'art du faire-semblant repose en fait essentiellement sur celui de la mise en abyme. Toute la structure autoreprésentative d'Un Cabinet d'amateur – texte élaboré sur le thème de la mise en abyme – est en effet actualisé par la mise en place de pas moins de trois mises en abyme – fictionnelle, énonciative et textuelle –, elles-mêmes construites autour d'une accumulation de structures en parallèle.

By openly presenting the text as a fiction and by establishing a parallel between itself and the painting upon which it is stuctured, Georges Perec's novel, Un Cabinet d'amateur, invites at the end its reader to transform his or her reading into a game beleive. In this story of forgeries and look-alikes, the art of make believe relies on the technique of "mise en abyme". Not only is the painting itself a "mise en abyme", but the entire autorepresentative structure of the novel depends on three parallel "mises en abyme" : fictional, enunciative and textual.

> *Faux.*
> *Tout ce que je vais vous dire est parfaitement faux. Car : Les vrais marchands ne vendent jamais de faux tableaux. Les faux experts ne font jamais de vrais certificats. Les toiles qu'on accroche au mur à l'envers n'ont jamais l'air d'être à l'endroit.*
> *Rien de ce qui est décrit ici n'arrive jamais à personne.*
> Fernand Legros, *Fausses Histoires d'un faux marchand de tableaux*[1].

Comme nous l'indique son sous-titre, le dernier roman achevé de Georges Perec, *Un Cabinet d'amateur*[2], nous propose l'«Histoire d'un tableau», ou plutôt une série de rapports et de comptes rendus de livres et de documents de toutes sortes visant à reconstituer les différentes étapes de l'existence du tableau en question, *Un Cabinet d'amateur*, œuvre du peintre Heinrich Kürz représentant le collectionneur Hermann Raffke au milieu de ses toiles préférées. Transporté d'un extrait de catalogue de vente à un autre, puis de l'autobiographie du collectionneur à une thèse portant sur l'artiste, le lecteur découvrira cependant à la toute dernière page que tous ces documents n'étaient en fait que contrefaçons et que le fameux tableau était le résultat d'«une patiente mise en scène» :

> [...] les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches, comme répliques, [avaient] tout naturellement l'air d'être les copies, les pastiches, les répliques de tableaux réels.
> [Mais] la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant. (p. 120)

Tel le «geste du montreur» de certaines pièces de théâtre destiné à rappeler au spectateur le caractère illusionniste de l'œuvre[3], ce clin d'œil métatextuel, en venant ouvertement désigner le texte comme fictionnel, en souligne par là même la nature ludique. En effet, cette «révélation» n'en est pas une : qui aurait songé à remettre en question le caractère fictif du récit? C'est bien sûr avant tout comme invitation au jeu du faire-semblant qu'elle doit être perçue. Aussi rappellerons-nous les principes de Wolfgang Iser selon qui, au jeu de l'imagination, le plaisir du lecteur ne commence que lorsque ce dernier devient lui-même productif, lorsque le texte lui permet d'utiliser ses propres facultés pour pouvoir jouer[4]. Qu'en est-il dans *Un Cabinet d'amateur*?

Certes, invité par le clin d'œil final à reprendre sa lecture, le lecteur qui s'était tout d'abord laissé prendre au jeu du faire-semblant ne manquera pas de remettre en question l'existence de tableaux aux titres vaguement familiers : Cézanne a-t-il bien peint *Le Jeu de dominos* (p. 104)? Le tableau *La Marchande de cigarettes* (p. 64 et 104) est-il vraiment de Renoir? Dans le même ordre d'idées, il sera peut-être à même de remarquer les nombreux jeux de mots dissimulés derrière les noms propres

de lieux ou de personnages, jeux de mots mettant à profit le contexte linguistique de la diégèse (le peintre et le collectionneur sont des Américains d'origine allemande) : les anglophiles souriront par exemple en lisant que l'un des commissaires-priseurs de l'une des ventes de tableaux s'appelle Jonathan Cheap («avare») et qu'il est assisté d'un certain Turnpike («autoroute à péage») (p. 100), ou encore que le tableau intitulé *La Jeune Fille au portulan* fut acheté par le musée d'Hoaxville («ville frauduleuse») (p. 116) ; les germanophiles, quant à eux, se régaleront en lisant que *L'Annonciation aux rochers* appartenait à la collection du Docteur Heidekind («enfant incroyant») (p. 73-74) et que la première vente du collectionneur eut lieu à la Galerie Sudelwerk («gâchis») de Pittsburgh (p. 38).

Mais l'invitation au jeu du clin d'œil final réside tout autant, si ce n'est plus, dans le parallèle qu'il établit entre le tableau autour duquel est érigé le récit et le récit en tant que tel. En effet, les mises en parallèle, explique Peter Hutchinson, en jetant indirectement quelque lumière sur un aspect diégétique ou structural du texte, permettent une plus grande participation du lecteur[5]. Or, les premiers mots de l'incipit invitaient déjà le lecteur à établir un parallèle entre les deux œuvres en révélant que le titre du roman est aussi celui du tableau :

> *Un cabinet d'amateur*, du peintre américain d'origine allemande Heinrich Kürz, fut montré au public pour la première fois en 1913, à Pittsburgh, Pennsylvanie, dans le cadre de la série de manifestations culturelles [...]. (p. 11)

D'ailleurs, à bien y regarder, l'histoire du tableau ne résume-t-elle pas en quelque sorte celle du récit-cadre? Tout comme la toile qui représente une collection de faux tableaux, le récit s'avère être lui aussi construit à partir de faux détails. De même, tout comme la toile est vandalisée à moins d'une semaine de la fermeture de l'exposition lorsqu'un visiteur exaspéré «qui avait attendu toute la journée sans pouvoir entrer dans la salle, y fit soudain irruption et projeta contre le tableau le contenu d'une grosse bouteille d'encre de Chine» (p. 29), ce récit fait lui aussi l'objet d'un sacrilège irréparable, celui, dans les dernières lignes du texte, de l'irruption du narrateur-auteur qui vient ouvertement en crier le faire-semblant. On reconnaîtra ici ce qu'il est convenu d'appeler une «mise en abyme de nature fictionnelle», que Dällenbach appelle aussi «mise en abyme de l'énoncé»[6] ou résumé condensé de la fiction, structure qui incite inévitablement à une lecture active puisque «comparative».

Mais en quoi le recours à un tableau de faux tableaux est-il particulièrement significatif pour l'actualisation de la mise en abyme? En révélant ouvertement dans la conclusion l'analogie entre le tableau et le récit, et en affichant celui-ci comme faire-semblant ou reproduction de faux, le texte se joue semble-t-il de la tradition littéraire réaliste, illustrant en quelque sorte la métaphore de la peinture utilisée par Barthes, selon qui le réalisme consiste «non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel»[7]. Par la conclusion en clin d'œil, l'auteur-narrateur reconnaît ainsi que, comme le collectionneur Raffke qui consacra ses voyages en Europe à «rassembler ou à forger les preuves qui accréditeraient l'authenticité des [fausses] œuvres» (p. 119), lui aussi s'est efforcé de déguiser chacun des éléments fictifs du récit sous de nombreuses références historiques, géographiques ou culturelles. La mise en abyme fictionnelle – «re-production» par excellence – peut dès lors être conçue comme actualisation du jeu de copiage autour duquel est érigée la diégèse d'*Un Cabinet d'amateur*.

Il importe par ailleurs de souligner que, par sa nature, le titre double d'*Un Cabinet d'amateur* établit d'autre part un parallèle entre l'écriture perecquienne et une tradition artistique bien spécifique. Comme l'explique le critique d'art (fictif) Nowak dont le narrateur rapporte les écrits, le titre du tableau – et donc du texte –, *Un Cabinet d'amateur*, renvoie à un genre bien spécifique de peintures, les «Kunstkammer» ou «cabinets d'amateur», tradition née à Anvers à la fin du XVIe siècle (p. 31) qui consistait à représenter sur une même toile les collections de tableaux de riches notables de l'époque. Les renseignements du critique d'art portant sur les cabinets d'amateur sont même des plus exacts, comme il est possible d'en juger en consultant l'ouvrage de S. Speth- Holterhoff, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs*[8] (la liste descriptive des plus célèbres de ces tableaux (p. 31-33) ressemble tant à celle qu'en donne Speth-Holterhoff que l'on pourrait se demander si ce n'est pas là que Nowak – alias Perec – a puisé sa source). Or, que le tableau *Un Cabinet d'amateur* suive une tradition artistique réelle aux caractéristiques bien déterminées – c'est-à-dire suivant des règles préétablies – est ici d'une importance capitale. D'une part, parce que l'authenticité des références à ce genre de tableaux contribue au jeu du faire-semblant (il semble naturel, par exemple, qu'une copie du célèbre tableau de Quentin Metsys, *Le Changeur et sa femme,* apparaisse dans l'œuvre de Kürz puisque les œuvres de ce peintre figuraient souvent dans les cabinets d'amateur de l'époque[9]). D'autre part, parce qu'en justifiant la composition et l'articulation du tableau, elle justifie du même coup certains éléments d'ordre diégétique ou structural du texte dont il est la réflexion. En effet, chacune des caractéristiques des cabinets d'amateur semble être devenue prétexte au jeu. Ainsi, puisque les cabinets d'amateur du XVIIe siècle nous introduisent habituellement dans les fastueuses demeures de patriciens, il n'est pas surprenant que le collectionneur mis en place par Perec s'appelle «Raffke», terme populaire allemand signifiant «nouveau riche». De même, le fait qu'il ne soit pas toujours possible d'identifier les tableaux représentés dans les cabinets d'amateur explique la fréquente remise en cause de l'origine de certains des tableaux de la collection Raffke :

> École flamande : *La Chute des Anges rebelles* (l'attribution à Bosch, proposée par Cavastivali, ne repose sur aucun élément sérieux). (p. 107)

> École hollandaise : *Jeune fille lisant une lettre* (au terme de longues délibérations, les experts renoncèrent à attribuer l'œuvre à Metsu et même à son atelier). (p. 109)

Finalement, la tradition voulant qu'un cabinet d'amateur soit construit de plusieurs plans qui se succèdent en profondeur[10], la structure en abyme du tableau, comme du texte, était bien entendu de rigueur :

> [...] le peintre a mis son tableau dans le tableau, et le collectionneur assis dans son cabinet voit sur le mur du fond, dans l'axe de son regard, le tableau qui le représente en train de regarder sa collection de tableaux, et tous ces tableaux à nouveau reproduits, et ainsi de suite sans rien perdre de leur précision dans la première, dans la seconde, dans la troisième réflexion, jusqu'à n'être plus sur la toile que d'infimes traces de pinceaux [...]. (p. 23)[11]

Mais surtout, deux éléments des propos du (faux) critique d'art Nowak sur cette tradition artistique méritent une attention toute particulière. Le premier est le principe de la tradition des cabinets d'amateur tel que l'expose le personnage dans son article :

> «Toute œuvre est le miroir d'une autre», avançait-il dans son préambule : un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit, d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées. Dans cette perspective, il convenait d'accorder une attention particulière à ce type de peintures que l'on appelait communément les «cabinets d'amateur» [...]. Concurremment à la notion même de musée et, bien entendu, de tableau comme valeur marchande, le principe initial des «cabinets d'amateur» fondait l'acte de peindre sur une «dynamique réflexive» puisant ses forces dans la peinture d'autrui. (p. 30-31)

Ce principe qui, notons-le, relève à la fois du «copiage» et de l'énigme, ne s'applique-t-il pas également au texte que nous avons sous les yeux, lui-même collection de comptes rendus, d'articles ou d'extraits de livres divers? Pourrait-on donc en conclure qu'il existe aussi, caché sous ce discours pluriel, un discours intertextuel qui actualiserait au niveau de l'écriture le processus réflexif évoqué par Nowak au sujet de l'art pictural? La comparaison du tableau de Heinrich Kürz à une «véritable "histoire de la peinture"» (p. 33) semble d'ailleurs indirectement confirmer l'hypothèse d'un jeu de nature intertextuelle puisqu'un rapprochement est désormais possible entre le tableau – et donc le texte – et l'ouvrage du célèbre critique littéraire allemand Heinrich Kurz, *Histoire de la littérature allemande* (*Geschichte der deutschen Literatur*)[12].

Dans le même ordre d'idées, on remarquera que l'identification que Nowak donne des personnages représentés dans le tableau de Guillaume Van Haecht, *Le Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs Albert et Isabelle* (p. 32), correspond en tous points à celle qu'en fait Speth-Holterhoff, à la seule différence toutefois que ce dernier hésite à y reconnaître l'un des personnages comme le peintre lui-même[13], alors que le critique mis en place dans la diégèse est plus catégorique. Celui-ci y discerne «Guillaume van Haecht lui-même, jeune homme à la figure mélancolique en train de gravir les quelques marches conduisant à la galerie du mécène» (p. 32). Cette nuance, aussi petite soit-elle, n'est pas sans signification dans le cadre d'*Un Cabinet d'amateur*, puisque le peintre Kürz s'est lui aussi représenté dans son tableau : pour respecter le souhait du brasseur qui voulait être représenté avec toute sa famille, le peintre avait imaginé «de transformer certaines copies des portraits de la collection en portraits de membres de la famille Raffke» (p. 82). Or, dans cette vertigineuse affaire de faussaires, il s'avère que le peintre et Humbert Raffke, neveu du collectionneur, ne font qu'un («[...] œuvres dont, pendant ce temps, Humbert Raffke, alias Heinrich Kürz, assurait l'exécution» (p. 119)) : c'est donc sous les traits diaboliques – et bien sûr moqueurs – de Méphistophélès que le peintre se cache dans la toile :

> [...] le robuste *Méphistophélès* de Larry Gibson (École américaine) laisse place au placide Humbert Raffke, dont les petits yeux rieurs se plissent de plaisir sous des besicles cerclées d'acier. (p. 83)

Toute ressemblance physique à Perec (aussi tentante soit-elle) mise à part, peut-on dès lors en déduire qu'un jeu de miroir tout aussi diabolique fonctionne également dans le texte du même nom, c'est-à-dire que se trouve dissimulée dans la diégèse une réflexion déguisée de l'instance productrice de ce récit fictif?

Arrêtons-nous en premier lieu sur une intervention de l'auteur qui, dans un sens, peut être rapprochée de celle du narrateur dans la conclusion, puisqu'elle se joue ouvertement des règles de la fiction : il s'agit de la note infrapaginale de la page 60. Le texte *Un Cabinet d'amateur* comporte en fait deux notes infrapaginales, situées respectivement aux pages 59 et 60. La première, qui apporte quelques renseignements supplémentaires sur les tableaux préférés du collectionneur[14], est non signée et semble donc pouvoir être attribuée au narrateur, sorte d'aparté destiné à ajouter au faire-semblant du récit en cherchant à gagner momentanément la confiance du lecteur. La deuxième, par contre, est une référence historique «officiellement» de nature auctoriale, puisque signée «N. de l'A.» – à moins bien sûr que le «A» ne signifie «Artiste» ou «Amateur» – : «L'Italie faisait alors [le 17 septembre 1895] partie de l'Union Latine et le franc y avait cours légal (N. de l'A.)» (note, p. 60). D'où son intérêt, puisque tout en appuyant les dires du narrateur, elle établit, par sa signature, une distance – pour ne pas dire un dédou-

blement – entre narrateur et auteur. En conséquence, comme il s'agit une fois de plus d'une fausse référence, on assiste par le truchement de cette note, d'une part, à la consolidation du jeu du faire-semblant du narrateur, mais aussi et surtout à la mise en place d'une autre instance énonciatrice productrice de faux qui, par sa participation au jeu de la fiction, doit être distinguée de l'auteur implicite (Perec). Nous pourrions nommer «auteur fictionnel» cette instance énonciatrice à la fois productrice et production de faux et qui, en fait, doit être considérée essentiellement comme une sorte de réflexion parodique du producteur de fiction.

Sur le plan purement diégétique, une fois le parallèle entre le tableau et le texte mis à jour, une autre analogie fait immédiatement surface entre le peintre et l'instance productrice du récit. Le peintre, en tant qu'artiste, est la figure autoreprésentative par excellence de l'écrivain, d'autant plus qu'écriture et peinture sont deux arts qui partagent un certain vocabulaire technique (tableau, dépeindre, touche, cadre...). Dans *Un Cabinet d'amateur*, Kürz, en tant que faussaire, apparaît logiquement comme projection diégétique de l'auteur du récit fictif : l'aveu de Humbert Raffke, alias Kürz, dont la lettre reconnaissait «que la plupart des œuvres étaient fausses et qu'il en était l'auteur» (p. 118), est comparable à celui du narrateur qui révèle dans les dernières lignes du texte le caractère fictif de son histoire.

Mais il ne faut pas oublier que la mise en place au niveau diégétique d'un personnage écrivain relève bien entendu elle aussi de l'autoreprésentation. Comme l'affirme André Belleau, «le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur»[15]. Or, en tant que vaste compte rendu de ventes de tableaux, d'expositions et d'ouvrages s'y rapportant, le récit met en place plusieurs personnages écrivains dont les principaux sont : le critique d'art Nowak (dont le nom à la consonance polonaise n'est pas sans évoquer celui de Perec), auteur d'un article intitulé «Art and Reflection» et d'une thèse consacrée au peintre Kürz : «Heinrich Kürz, an american [*sic*] Artist, 1884-1914» (p. 78-79); le collectionneur Hermann Raffke dont on retrouve les notes et les carnets après sa mort; puis les deux fils de ce dernier qui compilent à partir de ces documents une autobiographie de leur père, «livre qui fut publié en 1921 par la maison Moffat and Yard de New York» (p. 52).

Notons que cette multiple mise en abyme de l'instance productrice ne s'arrête pas là puisque ces personnages citent eux-mêmes des documents écrits provenant d'autres sources. L'autobiographie de Hermann Raffke comporte par exemple une longue lettre – «intégralement reproduite dans le livre» (p. 65), mais dont le lecteur ne pourra lire qu'un extrait – du conservateur du musée de Florence Emilio Zannoni; quant à la thèse consacrée au peintre, elle cite l'annonce (en ancien français) de la mise aux enchères de la collection de Charles de Croy, duc d'Arschot (p. 87-88), une «médiocre» épigramme attribuée à Bachaumont (p. 90-91) et un extrait des *Vite* de Vasari (p. 92).

Mais ce qu'il est surtout important de souligner, c'est que par leur contenu, les ouvrages et les références des personnages écrivains mentionnés ci-dessus ne sont en fait, sur le plan diégétique, que pure *fiction* eux aussi. Il est finalement révélé au lecteur que les écrits de Nowak, complice du collectionneur, n'avaient pour seul but que de motiver les acheteurs, d'autant plus que le peintre Kürz n'était qu'un personnage créé de toutes pièces. Quant à l'autobiographie de Raffke, nous l'avons vu, elle s'avère également n'être en grande partie que fiction, le collectionneur ayant consacré ses voyages à «rassembler ou à forger les preuves qui accréditeraient l'authenticité des œuvres» (p. 119). Nous pouvons dès lors conclure que ces protagonistes écrivains sont non seulement les projections diégétiques de l'auteur de fiction et donc du narrateur instigateur de «ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant» (p. 120), mais sont aussi réflexions du peintre Kürz, autre représentant diégétique de l'instance productrice de faux. D'où la révélation d'une triple actualisation du jeu au niveau de l'énonciation, puisqu'en répercutant à chaque niveau de la production le jeu du faire-semblant, cette mise en abyme «à l'infini» – elle-même jeu de miroirs – entraîne du même coup une (auto)(re)présentation de la fiction comme jeu.

Si l'on conçoit le peintre comme représentation diégétique de l'instance productrice du récit au même titre que les personnages écrivains mis en place dans le récit, les toiles du cabinet d'amateur, affichées comme *reproductions* d'œuvres d'autres peintres ou d'œuvres antérieures du même peintre, doivent donc, dans un contexte énonciatif, être mises sur le même plan que les citations rassemblées dans les ouvrages de Nowak ou dans la bibliographie de Raffke, d'autant plus qu'il s'agit ici aussi de faux. D'où l'importance de certaines de ces toiles qui, par le sujet traité, contribuent à renforcer le processus autoreprésentatif de la figure auctoriale. Ainsi, «l'auteur se reconnaissant à ses œuvres comme l'arbre à ses fruits», pour reprendre une image de Dällenbach, le lecteur pourra associer Kürz à l'auteur Georges Perec d'après quelques-uns des portraits du cabinet d'amateur qui peuvent être identifiés à des protagonistes de récits antérieurs de Perec : Van Ostrack (*Portrait de Juste van Ostrack et de ses six enfants* (Frans Hals) (p. 118)) n'est autre que «le sale raciste» de *Quel Petit Vélo à guidon chromé au fond de la cour?*; la *Jeune fille lisant une lettre* ressemble beaucoup à Jane Sutton, habitante de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* qui «lit – ou peut-être même relit pour la vingtième fois une lettre»[16]; quant au *Portrait de jeune fille «au portulan»* (p. 70-71), il n'est pas sans rappeler au lecteur la Sylvie des *Choses*. Dans le même ordre d'idées, *Perdus dans la mer de Weddell* rappelle *W ou le souvenir d'enfance* où il est également question de «la mer de Weddell».

Mais le jeu de références «intra-intertextuelles» (selon la terminologie de Brian Fitch[17]) ne s'arrête pas là : ainsi que l'a confirmé Perec, chacun des tableaux du cabinet d'amateur peut effectivement être envisagé comme une allusion à un passage de *La Vie mode d'emploi*[18]. Le lecteur reconnaîtra par exemple dans *Les Apprêts du déjeuner* ou *Le Repas rose* (p. 74 et 115) le «repas rose» donné dans la salle à manger totalement blanche de Madame Moreau (*La Vie mode d'emploi*, p. 425) ; de même, *Lancelot* (note, p. 59) rappelle le valet de trèfle du même nom dessiné sur un papier lors d'une partie de belote jouée dans l'ascenseur en panne (*La Vie mode d'emploi*, p. 221); quant au *Portrait de Mark Twain* (p. 101), c'est aussi le sujet d'une carte postale de la série «Les Grands Écrivains Américains» (*La Vie mode d'emploi*, p. 565-566). Comme l'a démontré Bernard Magné, le numéro attribué à certaines des toiles du cabinet d'amateur lors de leur mise en vente renvoie généralement au chapitre de *La Vie mode d'emploi* auquel la toile fait allusion[19].

Peut-on toutefois pousser le parallèle jusqu'à reconnaître en Kürz non seulement Georges Perec, l'auteur implicite, mais Georges Perec l'homme? Sans vouloir entrer dans une approche traitant des rapports de l'homme et de l'œuvre, il nous paraît important de devoir rapporter ici les arguments de Paul Schwartz[20] pour appuyer le parallèle Kürz/Perec, puisque c'est aussi à partir d'une toile – un minuscule tableau signé Kürz dont l'existence résulte de la mise en abyme du cabinet d'amateur – que le critique établit le rapprochement entre le peintre et l'écrivain :

> Si Heinrich Kürz, qui, confia-t-il un jour à Nowak, n'avait appris à peindre que pour faire un jour ce tableau, n'avait pas décidé de renoncer à la peinture, l'œuvre se serait appelée *Les ensorcelés du Lac Ontario* et se serait inspirée d'un fait divers survenu à Rochester en 1891 [...] : dans la nuit du 13 au 14 novembre, une secte de fanatiques iconoclastes fondée six mois plus tôt par un employé de la Western Union [...] entreprit de saccager systématiquement les usines, dépôts et magasins d'Eastman-Kodak. (p. 99-100)

Schwartz fait remarquer que, comme Kürz qui, à l'âge de sept ans perdit son père[21], victime d'un fanatique iconoclaste, lors d'une rébellion contre l'usine Eastman-Kodak, Perec, lui aussi, perdit ses parents à l'âge de sept ans, victimes de l'occupation nazie. Schwartz nous rappelle également que Perec a dit avoir commencé à écrire pour commémorer la mort de ses parents comme Kürz qui «n'avait appris à peindre que pour faire un jour ce tableau» (p. 99). Finalement, et il s'agit là selon nous du point commun le plus important, Perec n'hésite pas à insérer dans chacun de ses romans de nombreuses citations empruntées à des dizaines d'auteurs, procédé ludique analogue à celui de Kürz qui recopie les tableaux des autres.

Une lecture avertie révélera en effet que la plupart des toiles citées dans ce texte sont non seulement inspirées d'un passage bien spécifique de *La Vie mode d'emploi* – ouvrage où l'intertextualité est déjà particulièrement riche –, mais font aussi référence à une autre œuvre littéraire. Si l'allusion est parfois directe comme en témoignent des titres tels que *La Chute de la maison Usher* (p. 101), *Le Voyage au centre de la terre* (p. 103), *Les Pêcheurs de perles* (p. 27) ou encore *Pyrame et Thisbé* (p. 106), elle ne tient souvent qu'à un nom propre aux consonances familières : Forcheville, par exemple, propriétaire du tableau *Paon et corbeille de fruits* (p. 112), est aussi l'amant d'Odette de Crécy, la future épouse de Swann. En fait, comme le peintre Kürz qui, à chaque étape de la mise en abyme du tableau, «s'était [...] astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles, et [...] semblait avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule» (p. 27), ou comme l'auteur de *La Vie mode d'emploi* qui a eu recours à des citations d'écrivains célèbres «légèrement modifiées»[22], l'auteur d'*Un Cabinet d'amateur* s'est lui aussi amusé à insérer quelques petites variations dans ses emprunts, tels des noms légèrement écorchés, des titres déguisés ou des histoires transformées. Le jeu du peintre qui fait que «d'une copie à l'autre, des personnages, des détails, disparaissaient, ou changeaient de place, ou étaient remplacés par d'autres» (p. 27) devient ici règle du jeu scriptural. Comme dans le cabinet d'amateur où la peinture, par tradition, représente et se représente, dans le texte l'écriture cite et se cite, devenant – dirait Dällenbach – «objet à la fois regardant et regardé, littéraire et métalittéraire»[23].

Il nous faut dès lors déplorer que l'illustration de couverture de la première édition d'*Un Cabinet d'amateur* – une simple loupe dans un cadre blanc – ait été remplacée dans les éditions suivantes par un portrait de l'auteur (édition 1988) puis plus récemment par la représentation d'un cabinet d'amateur. En effet, reposant sur l'actualisation déjà établie dans l'esprit du lecteur du sème de la loupe habituellement associé à l'image stéréotypée du roman policier, de l'énigme à résoudre, du suspense, la loupe faisait en fait elle aussi partie du jeu du faire-semblant[24]. Elle n'était pas à proprement parler annonciatrice de l'énigme à résoudre (même si Lanie Goodman a cru reconnaître dans ce roman «une sorte de roman policier en bribes autour de l'histoire d'un faussaire»[25]), mais du «jeu favori» des amateurs d'art qui, «avec toutes sortes de loupes et de compte-fils» (p. 26), tentaient de distinguer les mini-reproductions des toiles aux différentes étapes de la mise en abyme du cabinet d'amateur et cherchaient à «découvrir les différences existant entre les diverses versions de chacune des œuvres représentées» (p. 26). Une fois les dernières lignes lues et la lecture achevée, le lecteur comprenait que cette loupe pouvait tout aussi bien représenter celle avec laquelle il lui aurait fallu lire le texte...

1. F. Legros, *Fausses Histoires d'un faux marchand de tableaux,* Paris, Albin Michel, 1979, p. 15 (préface).
2. G. Perec, *Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Balland, 1988 (c1979).
3. Référence à la formule de Bertolt Brecht, «des Gestus des Zeigens», qui caractérise une dramaturgie fondée sur la «monstration», sur le geste d'un acteur qui montre au spectateur qu'il montre et n'incarne pas ce rôle.
4. W. Iser, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response,* Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 108.
5. P. Hutchinson, *Games Authors Play,* London & New York, Methuen, 1983, p. 23.
6. L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire,* Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977, p. 101.
7. Barthes affirme ainsi : «l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré); après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot le dépeindre [...]. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit "copieur" mais plutôt "pasticheur" (par une *mimésis seconde,* il copie ce qui est déjà copie)». R. Barthes, *S/Z,* Paris, Seuil , coll. «Points», 1976 (c1970), p. 61. C'est Barthes qui souligne.
8. S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs,* Bruxelles, Elsevier, 1957.
9. Mais l'intérêt de ce tableau réside ironiquement dans le fait que ce qui faisait le succès de l'original a ici disparu : «*Le Changeur et sa femme* (une copie d'époque du célèbre tableau de Quentin Metsys; son intérêt principal provient des toutes petites modifications que le copieur y a introduites; ainsi personne ne se reflète dans le petit miroir de sorcière au premier plan; le vieillard (ou la vieille femme) que l'on voit discuter au fond par la porte entrebâillée n'a pas le doigt levé [...].)» (106).
10. S. Speth-Holterhoff, *op. cit.,* p. 45.
11. Cette mise en abyme dépasse les limites de la toile puisque celle-ci devient elle-même réflexion à l'infini du milieu dans lequel elle se trouve lors de son exposition, «la pièce [ayant] été aménagée de façon à reconstituer le plus fidèlement possible le cabinet de Hermann Raffke» (24).
12. H. Kurz, *Geschichte der deutschen Literatur,* Leibzig, Teubner, 1876-81.
13. S. Speth-Holterhoff déclare ainsi que «[...] le personnage à cheveux demi-longs qui monte l'escalier conduisant de la cour vers le salon pourrait être Guillaume van Haecht lui-même» (*op. cit.,* p. 101).
14. Nous renvoyons le lecteur au texte original, puisque cette note est trop longue pour être citée ici.
15. A. Belleau, *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois,* Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. «Genres et Discours», 1980, p. 22-23.
16. G. Perec, *La Vie mode d'emploi,* Paris, Hachette, 1978, p. 59.
17. Par «intra-intertextualité» Brian Fitch entend les «multiples rapports qu'entretiennent les textes d'un même auteur les uns avec les autres»; cf. «L'Intra-intertextualité interlinguistique de Beckett : la problématique de la traduction de soi», dans *Texte,* n° 2, 1983, p. 85.
18. Perec a en effet déclaré : «J'ai écrit *Un Cabinet d'amateur,* récit que j'ai publié après *La Vie mode d'emploi.* C'est un tableau qui représente une collection de tableaux et chaque tableau est une allusion à un chapitre du livre». («Entretien avec Gabriel Simony», *Jungle,* n° 6, 15 janvier 1983, p. 86).
19. B. Magné, «Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec», *Pouvoir et dire. Actes du Colloque d'Albi : langages et signification,* Albi, École Normale d'Albi, 1982, p. 245.
20. P. Schwartz, *Georges Perec : Traces of His Passage,* Birmingham (Alabama), Summa Publications Inc., 1988, p. 102-103.
21. Kürz serait né en 1884 selon le titre de l'ouvrage (fictif) que le critique d'art (fictif) Nowak consacre au peintre : «Heinrich Kürz, an american [*sic*] Artist, 1884-1914» (p. 78-79).
22. Le «Post-scriptum» de *La Vie mode d'emploi* commence ainsi : «Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées, de [...]».
23. L. Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor,* Paris, Les Lettres modernes, coll. «Archives des Lettres modernes» n° 135, 1972, p. 56.
24. Perec aurait déclaré avoir voulu ajouter à cette loupe le chapeau de Sherlock Holmes! (Déclaration de J.-Y. Pouilloux, colloque Georges Perec «La Ruse», Limoges, avril 1990.) Nous noterons que le même jeu sur l'horizon d'attente du lecteur avait été utilisé lors de la première parution en feuilleton de *W ou le souvenir d'enfance* si l'on en juge par les commentaires de Philippe Lejeune : «[...] j'ai compris pourquoi j'ai pu m'ennuyer à ce texte qui aujourd'hui me bouleverse. Sur la couverture du n° 81, à côté de l'annonce, "Le début du roman-feuilleton de Georges Perec", il y a un pistolet! Ou plutôt un revolver à barillet, chien relevé! On attend donc un roman policier, de l'action, du mystère peut-être, des solutions sûrement». Cf. «Le Bourreau véritas», dans *W ou le souvenir d'enfance : une fiction, Cahiers Georges Perec,* n° 2, Paris, Textuel, 34/44, n° 21, p. 101.
25. L. Goodman, «For Lovers Only : représentation et intertextualité dans *Un Cabinet d'amateur*», *Sociologie du Sud-Est,* n° 35-36, janvier-juin 1983, p. 179-180.

TROMPE-L'ŒIL, *CRYPSIS* ET TECHNIQUES DE REPRÉSENTATION

JOHN A. FLEMING

La préoccupation croissante des peintres et sculpteurs du XXe siècle pour les matériaux et les techniques mêmes de production a poussé la pratique artistique de plus en plus près des procédures naturelles liées aux fonctions biologiques de la crypsis. La mimésis et ses thèmes enracinés dans les phénomènes naturels (humains, animaux, paysages) nous révèlent enfin que les techniques de leur création et de leur mise en œuvre ne proviennent pas du culturel et des produits fabriqués, mais sont issues du monde naturel qui contient déjà, dans son répertoire de formes, tous les procédés déconstructeurs de l'avant-garde moderne et postmoderne.

As painting and sculpture have become more preoccupied in this century with their own materials and techniques, as both contents and in a formal sense, the artistic manifest(o) draws closer to the natural procedures associated with the biological uses of colour, countershading, disruptive coloration, coincident disruptive patterns, etc., the mimetic contents of Western art rooted in natural forms (human, animal, landscape) now reveal that the techniques of their creation and existence originate not in the cultural, the processed products of human activity, but in the physical world of nature which anticipates in its own repertoire of created forms, all the anti-form procedures of the modern and the post-modern avant-garde.

Le livre d'Alfred Frankenstein intitulé *After the Hunt: William Harnett and Other American Still Life Painters 1870-1900*[1], paru en 1953, a constitué à l'époque une étude qui a fait autorité. Pendant que l'auteur en préparait une mise à jour en 1969, on l'a averti de la présence de deux natures mortes dans la collection d'un célèbre citoyen d'Hollywood, tableaux qui avaient fait partie d'une exposition organisée par le musée des beaux-arts de l'Université de Californie à Santa Barbara en 1966. Le collectionneur les avait achetés chez un négociant de tableaux new-yorkais; il s'agissait de deux toiles du XIXe siècle, anonymes, et de toute évidence américaines. En fait, un de ces tableaux portait la signature de «A. Bianchi».

En regardant cette toile de gauche à droite, on voit les objets représentés comme suit : une pipe à tuyau long, une planche conchyliologique, une sorte de vide-poches en ruban contenant un pamphlet portant l'inscription «Her M.../Most Gra.../Speech/Parl...», une plume, une carte de visite signée A. Bianchi, une enveloppe portant un timbre de dix cents, etc.

Au-dessous de ce vide-poches se trouvent, toujours de gauche à droite, une boîte d'allumettes en métal portant les initiales A.B., deux épingles à chapeau et une aiguille enfilée, un morceau d'étiquette déchiré, une montre; au-dessus de ce râtelier il y a une clé, une deuxième étiquette déchirée, un ruban assez long et quelques enveloppes[2].

Pour Frankenstein il y avait là-dedans quelque chose qui n'allait pas. Imaginez un peu sa surprise en reconnaissant que la pipe à l'extrême gauche du tableau venait de la planche 103 de l'édition originale de son livre (John Haberle, c1890); le vide-poches et la clé étaient copiés de la planche 42 (anonyme), le pamphlet faisant allusion au discours de Sa Majesté reproduisait la planche 41 (Everett Collier, 1706), la plume reprenait une partie de la planche 40 (Wallerant Vaillant, 1658), la boîte d'allumettes provenait de la planche 79 (William Harnett, 1888), et ainsi de suite. Des seize objets représentés dans ce monstre du trompe-l'œil fait de pièces détachées digne de son homonyme fictif célèbre – le personnage de Mary Shelley –, neuf images copiaient des planches de l'édition originale. C'est ainsi que les produits de notre savoir prennent une vie indépendante! Peut-on supposer qu'A. Bianchi avait trouvé son inspiration dans le nom même de l'auteur, comme tant de faussaires avant lui?

Les faux s'offrent en général (comme c'est le cas ici) sous forme d'objets matériels ou de «constructions» intellectuelles trompeuses. Pour la plupart, ces objets ou idées truqués se lient à des œuvres d'art spécifiques (tableaux, sculptures, textes) ou, en ce qui concerne les sciences, à des démonstrations «objectives» (physique, anthropologique, historique) de théories générales ou encore, dans un contexte social plus quotidien, aux escrocs de l'immédiat. Qu'il s'agisse d'affirmations fausses ou d'objets falsifiés, le principe est le même.

De ces trois types de faux, il n'y a que les deux premiers qui soient susceptibles de nous intéresser longtemps (si ce n'est la victime du jeu et son auteur), et seul le premier, à mon avis, jouit d'un intérêt plus important que celui d'un simple fait historique, parce qu'il dépasse l'histoire des idées ou des sciences pour aller droit au cœur de l'expérience perceptuelle et psychologique.

Je m'intéresserai donc, non pas à des duperies contingentes en tant que telles, comme les toiles truquées du Groupe des Sept d'il y a une trentaine d'années, les présumées œuvres impressionnistes accrochées aux murs de musées réputés, les textes frauduleux de T.J. Wise ou, plus récemment, le «Oath of a Freeman», apparu dans la presse populaire américaine sous la manchette «Le Meurtre et les Mormons». Je m'intéresserai plutôt à l'idée même de la représentation et de la *mimésis*, à la simultanéité de ce qui est et n'est pas à la fois, c'est-à-dire au concept clef de l'art classique, occidental tout au moins, et qui se situe au centre de toutes nos activités comme faiseurs de signes, comme producteurs de représentations du monde matériel de la nature et de l'homme.

L'ambition de l'art, me semble-t-il, a toujours été de capter les «réalités» de la vie humaine et de la nature. En même temps, toute œuvre d'art est fausse d'un certain point de vue. Il s'agit d'une duperie basée sur des conventions aussi évidentes et matérielles que la perspective linéaire, ou sur des effets plus subtils qui n'imitent pas directement les percepts, mais qui suscitent l'imitation ailleurs (dans l'imagination ou les émotions du spectateur, par exemple). Toutefois, cette question de la représentation en pierre, en bois, en couleurs ou en mots est trop complexe et trop vaste pour être saisie en quelques mots ou en quelques pages. Il nous faudrait un objet d'analyse appartenant à la fois aux domaines de l'art et de la nature, ainsi qu'une approche comparatiste, qui nous permettrait d'opérer des renversements de champs d'investigation sur un nombre limité d'exemples, pour pouvoir nous poser quelques questions concernant la nature même des effets trompeurs de l'art, ainsi que leurs principes et leurs significations.

Là où il s'agit d'art, et en particulier d'art moderne, l'espace est *tout* ou presque ... contexte, environnement, cadre, clôture. Tout comme le dictionnaire donne une *valeur* (dans le sens saussurien du terme), et non pas une *signification* à des mots sans contexte, le contexte confère pour sa part aux œuvres d'art les conditions nécessaires à leur création et à leur appréhension mêmes. Marquée d'une façon ou d'une autre, la chose représentée nous révèle son statut en tant qu'œuvre d'art. Pour ce qui est de l'art du XXe siècle, ces indices contextuels sont indispensables – étant donné l'intrusion d'objets naturels ou fabriqués appartenant à l'espace vécu du quotidien – dans les espaces réservés à la création ou à l'exposition des œuvres esthétiques : objets trouvés mis en exposition dans les galeries ou musées; installations de produits manufacturés; œuvres d'art faites de détritus à la Rauchenberg ou à la Schnabel. L'art peut être n'importe quoi et *vice versa*. Mais ces pratiques actuelles sont, en fait, de simples pratiques anciennes du réalisme et de l'illusionnisme : une brique sera toujours une brique à moins qu'elle n'apparaisse dans un musée des beaux-arts.

Dans cette mêlée générale des formes naturelles et fabriquées, il y a un sous-genre traditionnel qui, par son ambition résolue et sa cohérence, se distingue de ses genres-frères, malgré ses thèmes hautement conventionnels et ses moyens également traditionnels (peinture à l'huile) : il s'agit du trompe-l'œil. Le trompe-l'œil, en dépassant les ambiguïtés de l'illusionnisme (qu'on pourrait retrouver dans la phrase de Coleridge : «the willing suspension of disbelief»), porte les intentions du réalisme à leur aboutissement ultime : amener l'œil à se saisir de l'objet représenté – l'espace esthétique et visuel étant ainsi déguisé en espace du vécu. Derrière tout effet de trompe-l'œil se retrouve, d'une part, cette problématique de l'espace et, d'autre part, notre position par rapport aux objets du monde matériel qui nous entoure. Les supercheries perpétrées par le trompe-l'œil sont métaphysiques; les problèmes créés par l'art frauduleux, eux, sont monétaires.

La plupart des histoires du trompe-l'œil commencent par répéter le récit de Pline au sujet d'un tableau de Zeuxis tellement réussi que les oiseaux prenaient pour la réalité sa représentation de raisins. Mais le peintre lui-même s'était laissé prendre par l'image de rideau peinte par son confrère Parrhasius et essayait de le tirer pour voir le tableau qu'il cachait. Les récits d'animaux et d'oiseaux – à partir de celui de Zeuxis jusqu'à l'anecdote concernant le singe délicat de Gœthe, trouvé en train de manger quelques gravures de scarabées, victime d'un trompe-l'œil involontaire – constituent un corpus d'anecdotes en histoire de l'art qui nous encouragent à considérer le concept de l'homochromie et son importance dans le règne animal comme contrepartie du trompe-l'œil en peinture. L'exploration systématique de ce concept biologique que j'appelle «le singe de la Nature», bien que cette expression s'applique traditionnellement à l'art

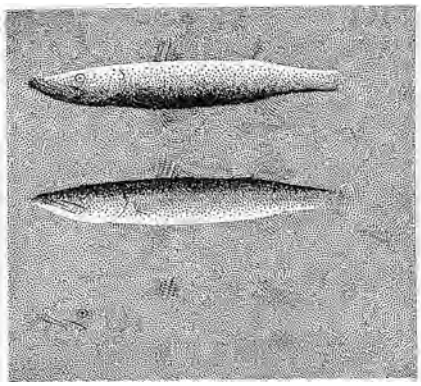


planche I

planche II

ou à la philosophie qui «singe» la nature, appartient à l'origine à un peintre américain de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, Abbot Thayer[3].

Thayer a publié une première analyse dans le *Auk* en 1896, et plus tard, en 1909, un livre intitulé *Concealing Coloration in the Animal Kingdom*, où il est question des principes qui sous-tendent le mimétisme chez les animaux. Son concept principal était basé sur le principe du «countershading», un phénomène naturel qui semble *aplatir* l'animal en minimisant les effets de relief et en appariant ses couleurs aux couleurs de l'environnement (*planche I*). Au moyen du «countershading», les couleurs de l'animal sont dégradées pour neutraliser les effets de lumière et d'ombre. Le rapport inversé entre l'intensité de la couleur et l'intensité de la lumière élimine l'ombre, produisant ainsi une couleur uniforme et une image aplatie, bidimensionnelle. Hugh Cott, dans un ouvrage classique sur le mimétisme, résume ainsi le mécanisme :

> L'artiste, par l'emploi astucieux de la lumière et de l'ombre, *crée sur la surface plane de la toile, l'apparence illusoire d'une ronde-bosse*; par contre, dans la nature, l'emploi précis du «countershading» *produit sur une surface arrondie l'apparence illusoire d'aplatissement* [...] En traitant les surfaces par le «countershading» [...] et en utilisant des tonalités efficacement progressives, il est ainsi possible d'éliminer tout effet de relief, de détruire l'apparence de profondeur et d'espace tridimensionnel et de rendre un objet, qu'il s'agisse d'un lièvre ou d'un hareng, *visuellement plat*.[4]

Ce que nous appelons «trompe-l'œil» dans le monde des œuvres d'art s'apparente à ce qu'en biologie on nomme la «crypsis», c'est-à-dire au mimétisme et au camouflage naturels. L'art, dans la mesure où il est une activité basée sur les effets trompeurs de la représentation, s'en distingue, quoique les techniques employées pour représenter ce qui est absent soient identiques aux procédures de la mystification naturelle. Une étude comparée de ces techniques pourrait nous aider à découvrir et à mieux comprendre certains des principes et des forces mis en œuvre dans l'un et dans l'autre cas.

Le mimétisme dans le règne animal a trois fonctions principales : cacher l'animal aux yeux de ses prédateurs ou de ses proies; effrayer les prédateurs possibles (par exemple, l'ocelle qui apparaît sur l'aile postérieure du papillon brésilien, *planche II*); ou encore, faire disparaître l'animal menacé en imitant un élément inanimé ou non comestible de l'environnement (les insectes qui ressemblent à des feuilles ou à des brindilles, ou le butor immobile regardant d'un œil figé le zénith, invisible dans les roseaux). Déguisé ainsi, un animal n'est pas «inapparent» mais apparaît autre que ce qu'il est.

Pour parvenir à ce mimétisme, trois techniques sont utilisées : 1) le «countershading», procédé défini plus haut qui aplatit le relief normal de la bête et en conséquence fait disparaître sa tridimensionnalité; 2) la brisure visuelle des taches ou rayures de l'animal qui déconstruit, en les rompant, ses contours cohérents, comme dans la photographie de ce lépidoptère immobile sur l'écorce couverte de lichen d'un chêne (*planche III*), illustration de la valeur cryptique d'un *motif disruptif*; 3) la *coloration disruptive coïncidente*, effet créé au moment où l'animal prend son attitude naturelle de repos (*planche IV*). Ces motifs dits «disruptifs-coïncidents» unissent les parties discontinues du corps, occultant ainsi les contours réels de la bête. S'y ajoutent aussi certains motifs disruptifs marginaux qui contribuent à oblitérer la silhouette et qui peuvent apparaître sous une forme «réaliste» (en ce qu'ils ressemblent aux alentours) ou encore prennent des formes arbitraires et abstraites, détournant les yeux des contours normalement reconnaissables.

À un niveau théorique, le *trompe-l'œil* et la *crypsis* possèdent chacun les quatre mêmes éléments de base. On peut décrire deux de ces éléments comme des procédés *techniques,* puisqu'ils sont des moyens de présentation, à savoir la *perte* ou la *création de la dimensionnalité* («countershading») et la *perte* ou la *création de contours cohérents* (la coïncidence de taches disruptives et de motifs disruptifs). Les deux autres éléments sont des procédés à valeur morphologique, liés soit à des insectes qui miment des brindilles, branches, feuilles ou excréments d'oiseaux, soit à l'immobilité caractéristique de certaines bêtes, ressemblant à la rigidité des objets du trompe-l'œil. L'insecte en forme de feuille de la *planche V* pourrait tromper n'importe quel collectionneur de feuilles, aussi avisé soit-il.

Dans le tableau de Carlo Crivelli intitulé «La Madone et l'enfant» (XVe siècle, *tempera* et or sur bois), les personnages

planche III

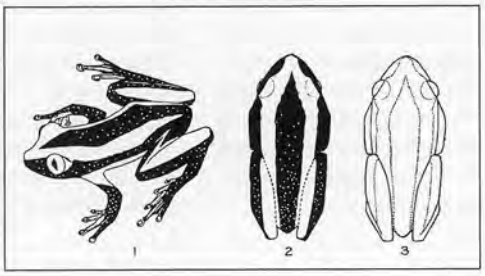


planche IV

planche V

Carlo CRIVELLI, La Madone et l'enfant.
Metropolitan Museum of Art, New York.

regardent – étonnés, dégoûtés, horrifiés peut-être – la mouche et partagent un instant, semble-t-il, l'obsession probable du peintre (hanté depuis toujours) qu'en même temps que l'image sa réputation soit entachée de chiures de mouche. Quelque historien de l'art pourrait m'objecter au sujet de cette interprétation que la mouche en question n'est autre qu'un symbole de la mort et de la pourriture. Mais comment peut-on réconcilier cette idée avec le statut divin de la Madone et de l'enfant, qui ne sont sûrement pas soumis à une telle décrépitude?

L'artiste lui-même s'inquiéterait encore plus à l'idée que son œuvre soit soumise à des procès semblables. Cette toile ambiguë constitue la première étape d'une définition du trompe-l'œil. La mouche occupe simultanément l'espace pictural – attirant le regard de la Madone et de l'enfant – et l'espace du spectateur, posée qu'elle est, grandeur nature et insouciante, sur la corniche architecturale qui sert à encadrer l'image. Si l'on suivait ce côté sombre du tableau jusqu'à ses origines, on retrouverait une image biblique et un intertexte verbal du contenu visuel ici offert : l'*Ecclésiaste* (X,1). On sait que le thème du *Vanitas*, si fréquent dans les trompe- l'œil du XVIIe siècle, est le refrain textuel et thématique de l'*Ecclésiaste* (le prédicateur). À vrai dire, la mouche a joué un rôle, sinon honorable, du moins important dans les classiques de la littérature et de l'art depuis des siècles (un rôle de figurant pour ainsi dire).

On raconte que Giotto, pendant son apprentissage dans l'atelier de Cimabué, s'est moqué du maître en peignant une mouche tellement réaliste sur le nez d'un personnage que Cimabué a essayé de la chasser. Et dans *Anecdotes sur la peinture en Angleterre* (1762), Horace Walpole raconte une anecdote semblable concernant une mouche peinte en trompe-l'œil par Holbein.

Pour ce qui est de la mouche, nous avons quelques choix : l'iconographique (la mort et la putréfaction), choix préféré des historiens de l'art; le phénoménal (la chiure de mouche sur l'image); l'esthétique et la métaphysique à la fois (la nature même de l'œuvre d'art et le statut des objets dans l'espace), choix qui se rapproche le plus de notre propos.

Ces observations préliminaires suggèrent un premier principe : le trompe-l'œil crée une interaction et une imbrication entre l'espace pictural et l'espace du vécu, ainsi qu'une mise en question des limites qui les séparent, au point de les abolir. Renversement de la perspective, introjection spatiale, le trompe-l'œil vient agresser le spectateur. La peinture mimétique nous fait entrer, à travers le mur, dans l'espace pictural et ses conventions; le trompe-l'œil s'introduit de force dans notre espace et au moyen de certains repères perceptuels nous convainc de sa réalité *objective*. Cette mouche perchée sur la corniche souligne la transgression de la clôture et la constitution d'un espace commun («une percée de l'espace réel du spectateur sera plus efficace qu'une *perspective en fuite*»)[5].

Une peinture à l'huile de la fin du XVIIe siècle, le «Chevalet de peintre» d'Antonio Forbera (1681), nous propose une image découpée en trompe-l'œil. L'encadrement est essentiel, non seulement pour définir ce qui constitue une œuvre d'art, mais aussi les degrés de représentation voulus par l'artiste. Le trompe-l'œil, qui se présente découpé en abolissant le cadre conventionnel, replace et réinvente l'objet et ses contours contre le fond naturel de la réalité du spectateur, ce qui élimine l'image de deux espaces distincts (celui-ci réel, celui-là fabriqué) tout en soulignant la différenciation des plans qui donne aux objets réels une identité spécifique et une place particulière dans l'espace. En choisissant de représenter tout l'attirail de l'activité esthétique (la représentation de la représentation elle-même) jusqu'au troisième degré – la copie de «L'empire de Flore» par Poussin, elle-même une copie apparente de la sanguine du même sujet accroché plus haut –, Forbera crée une mise en abyme conceptuelle et visuelle de la représentation. Dans cette reproduction d'allégories, il n'y a aucune source naturelle sur le plan de l'*ensemble*, bien qu'il en existe plusieurs au niveau des détails. Forbera semble diriger son pinceau en arrière de la toile, à travers la mythologie, c'est-à-dire, sur le plan narratif, vers une origine primordiale dans la nature et, de l'autre côté, en avant, à la poursuite des possibilités infinies de la transposition esthétique. C'est ainsi que des estampes et des eaux-fortes s'insèrent négligemment en bas et à côté des deux pseudo-Poussins. Sous ces copies d'une copie prestigieuse se trouvent les outils du trompe-

Antonio FORBERA, Chevalet de peintre.
Musée Calvet, Avignon.

l'œil : à gauche la palette tachetée de peinture et, toujours plus bas, parfaitement alignée sur la copie achevée, bien qu'elle soit légèrement plus petite à l'état virtuel, la toile et son châssis, supports matériels, libérés de l'image, dont l'absence insolite nous souligne la zone neutre, le vide auquel les couleurs et les contours s'opposeraient. Au moyen de cette représentation d'une image absente, on s'engage dans le chemin de la métaphysique, de la condition nécessaire à toute image, à toute substitution : la «réalité» ou la «chose».

En abolissant le cadre conventionnel et en intégrant dans l'espace réel du spectateur les vrais contours de l'objet représenté, l'image découpée exploite un aspect essentiel de l'identité des choses – le profil ou le contour qui établit sa place dans l'espace, et l'intégralité elle-même, qu'on a fait coïncider avec les réalités de sa condition architecturale, dégagée dans la salle, ou très logiquement appuyée contre un mur, grandeur nature, sans rebords tranchés ni incomplets –, toutes règles essentielles du jeu du trompe-l'œil[6].

Les objets de prédilection du trompe-l'œil sont, presque sans exception, fabriqués et non naturels, à la différence des fleurs et des fruits de la nature morte où les couleurs, les textures et l'odeur de la vie peuvent être rehaussées mais ne seront jamais dépassées par les qualités des tissus, verreries et porcelaines avoisinantes. Pour réussir pleinement, le trompe-l'œil doit éviter les objets vivants. En conséquence, vieilles lettres, livres, paperasses, objets de la vie quotidienne, souvent déchirés, déchiquetés, tordus, découpés ou rompus, remplissent le mur feint ou la niche peu profonde qui leur sert de fond, établissant dès le départ une surface plane ou un léger enfoncement contre lesquels sera disposé l'amas d'objets. La perspective en profondeur est ainsi limitée d'emblée et les objets sont projetés en avant dans l'espace du spectateur.

Les objets du trompe-l'œil sont donc de préférence inertes. (Étant donné ses habitudes de mouvement et d'immobilité, la mouche convient cependant admirablement bien.) Le sujet *apparent* du trompe-l'œil nie la nature, ou si on préfère, le monde naturel. Il met plutôt de l'avant le domaine des artefacts du passé, celui de l'immobilité du temps écoulé, tout comme l'immobilité est nécessaire à l'invisibilité des animaux en vêtements «cryptiques». Le thème du trompe-l'œil révélé, qui se manifeste à travers ce bric-à-brac d'objets, c'est le passé, et le retour aux temps du passé. Les forces de l'entropie ont agi sur ce que Baudrillard qualifie de «manifestations mineures d'activité culturelle»[7].

Les constatations de Baudrillard au sujet de l'absence d'horizon et d'horizontalité dans le trompe-l'œil – si différente de ce qui existe dans la nature morte –, et les jeux sur l'apesanteur qu'il y trouve ignorent à mon avis la question essentielle posée par les objets cloués, liés, accrochés, insérés dans des rubans de cases, de vide-poches, de casiers à lettres. Toutes sont des images de la force de gravitation et de l'attirance de la mort, toutes sont les indices de la pesanteur et de la verticalité dans ces représentations sans horizon ni ciel pour ancrer dans l'espace les objets, mais ces indices sont de nature conceptuelle et sémantique plutôt que picturale.

La composition en grille de bon nombre de ces toiles rationalise l'espace planimétrique, démocratise l'image en réduisant toute impression de hiérarchie figurative et élimine le contenu narratif qui se trouve dans la plupart des tableaux réalistes ou illusionnistes. Les objets du trompe-l'œil sont tout simplement là, comme les objets dans les romans de Robbe-Grillet, malgré la suggestion de narrativité et de linéarité qu'on pourrait inférer de la présence des textes-objets dans beaucoup de peintures en trompe-l'œil.

L'intérêt croissant pour les techniques du trompe-l'œil au XVIe et au XVIIe siècles a amené le développement d'un autre type de duperie visuelle, basée en partie sur les mêmes principes opératoires, bien que ses effets perceptuels immédiats semblent diamétralement opposés au trompe-l'œil; il s'agit de l'anamorphose. Quoique à l'origine elle n'était qu'une curiosité technique reliée à des grilles perspectivales, l'anamorphose, au moyen de ce que Jurgis Baltrusaitis a appelé la «perspective accélérée ou ralentie»[8], cache dans un paysage-hôte des

formes ou images à contours étirés ou comprimés et des motifs éclatés semblables aux effets de la coloration adaptative. Au moment où le spectateur abandonne la perspective normale pour se placer à l'angle approprié, la figure occultée apparaît. Ces jeux de perspective, en révélant la manière dont les formes se créent et sont perçues, reconnaissent le rôle indispensable de la distorsion pour rendre «normale» la perception des objets – l'*entasis* nécessaire à la correction architecturale, l'écrasement de la perspective en peinture et en sculpture selon le positionnement de l'objet dans l'espace, etc. L'anamorphose *pré*-figure l'éventuelle révélation d'une certaine réalité ou d'une vérité cachée derrière les apparences d'une première perception ambiguë. C'est par cette dialectique du figuratif et de l'abstrait que l'anamorphose et le trompe-l'œil ressemblent aux préoccupations esthétiques actuelles.

«Les Ambassadeurs» (1533) de Hans Holbein, tableau auquel on pourrait ajouter le sous-titre «Portrait en trompe-l'œil avec anamorphose», a souvent été analysé[9] et, sans entrer ici dans une discussion sur les questions complexes soulevées par ces différentes lectures, j'aimerais aborder trois aspects du tableau – technique, conventionnel, thématique – qui touchent au trompe-l'œil et à l'anamorphose. Il s'agit tout d'abord de l'arrière-plan peu profond, si caractéristique du trompe-l'œil, l'alignement de face de tous les éléments picturaux qui ainsi coïncident avec la surface plane de la toile. Le rideau à motifs qui sert de fond, contre lequel se découpe la table à deux étages, et l'obliquité des objets négligemment arrangés sont à peine suffisants pour indiquer la profondeur qui n'est presque pas perceptible. Les objets sont clairement iconographiques : instruments musicaux et scientifiques, tous de forme géométrique, tous outils pour mesurer, planifier, quantifier. Sur la tablette supérieure, les cieux, sur celle du bas, la terre, la géométrie de l'espace et la musique du temps sont réglées par le mouvement des étoiles. La représentation de tous ces éléments, comme celle des figures humaines, tend vers le tactile : fourrure, satin, velours, bois, métal, pierre, chair. La densité de ces objets, matériaux, contours et profils est palpable. La lumière tombe sans relief apparent sur les surfaces, et les ombres nécessaires pour rendre le modelé des objets semblent libérées de toute source spécifique, à l'exception de l'ellipse aplatie et abstraite qui flotte au premier plan à droite. Tous les objets dépeints sont de taille réelle, y compris les deux ambassadeurs.

Quel est le message à tirer de ces deux hommes, dont les corps sont légèrement inclinés vers le centre du tableau, mais dont les yeux sont fixés sur nous, spectateurs? Le sens se trouve en partie dans les conventions du trompe-l'œil, en partie dans les conséquences de l'intrusion dans l'espace pictural d'un deuxième point de vue (anamorphique) représenté par le disque flottant, image oblique de l'œil lui-même. En même temps, la deuxième perspective est redondante, répétant en une image abstraite et momentanément stable, jusqu'à ce que nous changions de position, l'iconographie du trompe-l'œil et son message occulté. Mais l'objet énigmatique qui se présente à notre regard va plus loin encore. Par sa présence dans le monde matériel, scientifiquement, culturellement et socialement ordonné de l'homme, l'énigme et l'abstraction nient et mettent en question la clarté du trompe-l'œil et affirment la nature *métaphysique* à la fois de la représentation et du contenu – du signifiant et du signifié. La restitution et le retour visuel de l'objet naturel (le crâne qui apparaît à droite et en bas de la toile) au moyen d'un déplacement de perspective visuelle nous ramèneront aux représentations lisibles du trompe-l'œil le plus conventionnel : le thème du *Vanitas*. De nouveau l'*espace* et les *contours*, auxquels il faut ajouter la participation active du spectateur dans la définition et la construction de l'espace pictural, sont nécessaires aux effets de trompe-l'œil.

Hans HOLBEIN Le Jeune, Les Ambassadeurs.
The National Gallery, Londres.

La remise en question des apparences (le trompe-l'œil) est en fait le sujet et le message de la peinture, la présence et la révélation de l'image anamorphique cachée, une glose du problème de la représentation. À la différence du *Vanitas* traditionnel où le crâne apparaît pour ainsi dire naturel, comme image immédiate de la mort, la tête de mort anamorphique dans les «Ambassadeurs» suggère le thème plus vaste de la vie elle-même comme trompe-l'œil, une construction d'images toujours à la poursuite d'une réalité absente ou éphémère.

Les artistes occidentaux se sont tournés vers la nature comme source d'inspiration depuis l'Antiquité, et ils n'ont pas hésité à faire appel aux techniques de la *crypsis* pour créer leurs œuvres. La préoccupation croissante des peintres et sculpteurs du XXe siècle pour les maté-

riaux et les techniques mêmes de production, procès d'introversion esthétique centré sur les aspects formels du contenu, a poussé la pratique artistique de plus en plus près des procédures naturelles liées aux fonctions biologiques de la couleur, du «countershading», de la coloration disruptive, des motifs et contours brisés. La *mimésis* et ses thèmes enracinés dans les phénomènes naturels (humains, animaux, paysages) nous révèlent enfin que les techniques de leur création et de leur mise en œuvre ne proviennent pas du culturel et des produits fabriqués dus à l'activité humaine, mais sont issues du monde naturel qui contient, dans son répertoire de formes, tous les procédés déconstructeurs de l'avant-garde moderne et postmoderne.

À partir de la fragmentation et de la disparition éventuelle de la figure («countershading» et perte de dimensionnalité), à travers la réapparition de la figuration sans contenu (la coloration disruptive), c'est-à-dire des formes sans profondeur ni signification (les motifs coïncidents disruptifs), l'art a tourné le dos à l'imitation simple de la nature dans la toile pour y représenter plutôt les techniques du trompe-l'œil naturel qui sous-tendent la fabrication des artefacts esthétiques. Abbot Thayer a poussé trop loin sa théorie en décrivant comme effet du «countershading» les taches blanches qui apparaissent sur la tête et le dos des mouffettes et qui rappellent le ciel vu par une souris. Mais il avait raison de suggérer qu'une sensibilité d'artiste est indispensable pour bien apprécier les principes nécessaires à la pratique de la dissimulation qui a cours dans la nature.

Au moment où la représentation classique de la nature – axée sur la vie indépendante des objets – avait épuisé toutes les possibilités picturales de la *mimésis* au moyen du clair-obscur et du modelé des formes qui en créait la substance, les peintres se sont tournés, inconsciemment peut-être, vers la représentation des éléments naturels qui fonctionnaient de façon inverse – c'est-à-dire en créant les effets visuels de l'entropie, l'aplatissement des formes, la perte de la figuration et des contours – et donnaient naissance aux principes de base de la désintégration, de la dispersion et de l'existence moléculaire qui fondent le modernisme. La fonction structurante de l'art cédait la place à son contraire : la fragmentation du spectre, la couleur pure (la mise en œuvre de la segmentation des ondes spectrales). Les principes de base de la physique reprenaient leur place dans la dialectique de la matière inchoative et du *kunstwollen* esthétique. La surface aplatie, le fond, avalait l'image ou la fragmentait en petits morceaux éparpillés au hasard sur sa propre superficie. La pratique postmoderne a dans une large mesure restauré la figuration dans l'œuvre d'art, mais les objets, les formes, les images qui remplissent le champ visuel ressemblent au fond traditionnel et en ont les qualités. Ils représentent non pas les images gravides et substantives de l'art moderne dans toutes ses manifestations, mais les unités rompues, opaques, désintégrées du mouvement entropique. Ces unités ne sont pas «construites» comme l'étaient les exemples, même les plus radicaux, du modernisme avancé.

L'application théorique des principes de la coloration adaptative aux objets du postmodernisme (et à l'art en général) donne une certaine perspective à ces phénomènes. Une deuxième ou une troisième série déconstructive est à l'œuvre dans ces formes sans contenu. Tout comme les contrastes disruptifs du mimétisme qui rendent invisibles les contours normaux de l'animal en assimilant son profil à l'environnement bigarré, la tactique agressive du postmodernisme, au moyen de l'assemblage hétérogène de matériaux contradictoires et discontinus ou par la *représentation d'éléments semblables*, présente au spectateur, souvent à travers les images et les sujets de l'art traditionnel, les images parasites de l'âge électrique et les détritus esthétiques d'une nouvelle fin de siècle. Notre civilisation étouffe peu à peu... sous ce fouillis incontrôlable d'images privées de toute signification, sous cette surpopulation de l'environnement culturel par des objets inutiles.

Les contours et les formes qui situent l'objet par rapport à ses alentours dépendent de structures identifiables (même inconsciemment), c'est-à-dire d'une structuration, d'une technique, ou de points de repère qui différencient et garantissent une identité distincte. Là où les motifs et les structures sont désagrégés et disruptifs, où la différenciation spatiale est non pertinente à l'identification des objets, l'arrière-plan avale les formes et les profils représentés. Absorbés, ceux-ci ne sont plus visibles dans leur aspect individuel et signifiant.

«The Innocent Eye Test» (1981) de Mark Tansey résume bien les deux aspects opposés de mon propos et montre la nature double du sujet en introduisant comme spectateur la vache dont l'œil innocent, comme dans son milieu normal, est confronté à une représentation mimétique de celui-là. L'un des sujets du tableau est, bien entendu, la problématique de l'art et de la perception en général, ainsi que certaines des absurdités inhérentes à la méthode «scientifique» comme approche à ces questions difficiles (l'homme en manteau de laboratoire qui prend des notes à gauche). Contrairement à la vache, toutes les figures humaines, sauf une, portent des lunettes. Leur vision naturelle, leur regard innocent faisant défaut, ils ne voient plus la réalité et se concentrent plutôt sur les produits de la culture, bien qu'ils dépendent encore, semble-t-il, de la médiation des êtres naturels. Cependant, l'homme à gauche, avec son balai emblématique et pratique, possède encore un œil innocent, mais est conscient des conséquences probables de cette confrontation contre nature. La vache peut-elle se tromper en prenant la culture pour la nature? Sans aucun doute. On n'a qu'à se rappeler les oiseaux et les raisins de Zeuxis. Mais cette réaction nous semble la réponse intéressée de l'historien de l'art.

Le faux sérieux de la représentation de cette scène, et l'absurdité de la situation, tourne en dérision le projet

Mark TANSEY, The Innocent Eye Test.
Metropolitan Museum of Art, New York.

esthétique en tant que tel, y compris le décor de galerie ou de musée culturellement marqué, et les membres du conseil d'administration ainsi que l'équipe des conservateurs d'un certain âge, chauves, en complet-veston de couleur foncée. Pourrait-on exposer ce tableau ou non? Est-ce que cela dépend de la réaction de la vache? Tout comme l'intrusion, dans l'œuvre d'art et son espace, des matériaux et des banalités du monde réel, la «vraie» vache entre dans le monde de l'art et y fait face, devenant le substitut de notre œil, puisque nous aussi nous nous plaçons à côté d'elle devant la toile.

Que veut dire précisément «The Innocent Eye Test», cette image double du musée comme gardien des artefacts culturels et comme centre des loisirs? C'est à chacun de nous d'en décider.

Le dilemme des formes et le support abstrait de la théorie sont passés du structuralisme, cette bête de somme littéraire, à travers la déconstruction jusqu'aux arcanes de la problématisation de l'art en général, telles qu'on les voit de l'intérieur du postmodernisme. Il semblerait que toutes les manifestations du soi-disant postmodernisme, ainsi que toutes les réflexions actuelles sur sa nature ne peuvent se faire que sur le mode ironique, c'est-à-dire comme des inversions qui jouent de manière parasitaire sur les structures, concepts, thèmes et objets classiques qui apparaissent dans le rétroviseur de l'histoire de l'art et des institutions de la culture.

---

1. A. Frankenstein, *After the Hunt : William Harnett and Other American Still Life Painters 1870-1900*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1969.
2. *Ibid.*, p. 3.
3. N.C. White, *Abbot H. Thayer. Painter and Naturalist*, Peterborough (N.H.), William L. Bauhan, 1967.
4. H.B. Cott, *Adaptive Coloration in Animals*, Londres, Methuen, 1940, p. 36; je traduis.
5. M. Milman, *Trompe–l'oeil Painting*, Genève, Skira, 1982, p. 36; je traduis.
6. «[...] le contour dur, les ombres noires, et les profils découpés appartiennent tous au vocabulaire du trompe-l'oeil» («...hard outlines, dark shadows, and cut–away shapes all form part of the vocabulary of trompe-l'oeil»; *ibid.*, p. 36).
7. J. Baudrillard, «Trompe-l'oeil», dans *Calligram*, N. Bryson (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 55.
8. J. Baltrusaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, Flammarion, 1984, p. 7.
9. *Ibid.*, p. 91–112.

LE FAUX ET LE VRAISEMBLABLE :
le cas du faux Chanel[1]

MARILYN RANDALL

À partir de l'exemple que nous fournit une exposition de faux produits Chanel (New York, 1992), où cette compagnie a décelé des infractions de marque déposée, nous proposons une enquête sur la nature du faux esthétique qui explorera ses déterminations ontologiques, esthétiques et sémiotiques. C'est par le biais de la notion de vraisemblable que nous distinguerons, d'une part, la relation de contiguïté entre le modèle et son imitation comme condition de l'esthétique et, d'autre part, la possibilité de substitution de l'imitation à son modèle, condition de l'existence du faux. Le faux, dans ce sens, serait un vraisemblable parfait, où ce n'est plus la ressemblance entre une «chose» et son imitation qui est perceptible, mais plutôt la similitude entre deux «choses». C'est ainsi que le faux est une imitation qui s'est fait prendre pour ce dont elle ne devrait être que la représentation.

A recent exhibition of artworks entitled "The Fake Chanel Show" (New York, 1992), in which several of the works were censured by Chanel for infraction of registered trademark, is the pretext for this exploration into the ontological, esthetic and semiotic conditions determining the artistic fake. The concept of artistic verisimilitude ("vraisemblance") will allow us to distinguish between the esthetic object, which manifests a relation of contiguity between the original model and its representation, and the "fake", which institutes a relation of substitution between the two. In this sense, the "fake" could be described as a perfect imitation, where the perceived relation between the "thing" and its representation is construed not as "ressemblance", but as "identity". The fake is an imitation which, being (mis)taken for the thing itself, leaves the realm of representation and falls into that of the real.

En décembre 1992, la galerie Stux à Soho montait une exposition ayant pour thème «Le faux Chanel» («The Fake Chanel Show»). Y étaient exposés divers artefacts revendiquant tous Chanel. Parmi ces objets figuraient une toile représentant une bouteille de parfum «Chanel n° 5» signée Andy Warhol[2], des pots de mayonnaise étiquetés «Chanel beauté»[3], et un «diptyque» composé de deux vrais sacs de litière pour chats[4]. Chaque sac était couronné d'un collier de perles (fausses) destiné à servir de bandoulière, et chacun portait une étiquette blanche sur laquelle était imprimé, en caractères noirs bien connus, le nom «Chanel».

Cette exposition satirique a vite été frappée de censure par la maison Chanel, non pas pour diffamation comme on pourrait l'imaginer, mais principalement pour infraction de marque déposée. La compagnie Chanel menaçait la galerie et certains des artistes de poursuites judiciaires, mais sa «censure d'intimidation» ne visait en fait aucun des objets que nous venons de décrire. Parmi les œuvres exposées, certaines ne manifestaient pas si ouvertement l'ironie des sacs de litière : certaines d'entre elles – notamment une série de cartes de Noël et une autre de désodorisants, du genre de ceux que l'on suspend dans les voitures – ne participaient pas si manifestement du faux. Ces objets attirèrent l'ire de la maison Chanel, laquelle exigea que la galerie retire ces objets de l'exposition. Celle-ci obtempéra[5].

La question qui m'intéresse, c'est celle de savoir ce que ces objets avaient de si particulièrement outrageant pour Chanel. Si tous les objets disposés participaient de façon générale à une infraction possible de marque déposée, pourquoi seuls la carte de Noël et les désodorisants devaient-ils être retirés de la vente publique? La galerie a accusé Chanel de ne pas comprendre la différence entre art et «produits contrefaits» (voir note 5). Ce qui m'intéresse c'est justement de comprendre cette différence.

La réaction de la galerie sous-entend une distinction entre le monde de l'art et le monde «réel», celui où l'on rencontre des produits Chanel authentiques et, parfois, contrefaits. Chanel aurait confondu ces deux mondes, aurait pris la représentation pour la chose même. Mais, en fait, cette mauvaise réception n'est que partiellement «fautive» et concerne principalement les deux œuvres mentionnées. En examinant les raisons de cette interprétation erronée (mais est-elle erronée?), ainsi que les différences entre les objets jugés inoffensifs et ceux qu'on a censurés, nous poursuivons une enquête sur le statut esthético-ontologique du faux esthétique : pourquoi et dans quelles conditions l'artefact quitte le domaine de la représentation, celui de la vraisemblance, et tombe dans celui du réel, du vrai potentiel, et devient, par le fait même, un faux et un objet de censure.

Selon une longue tradition esthétique, représentée récemment par Nelson Goodman, le faux, la copie d'une

œuvre d'art, ne saurait avoir le même statut esthétique que celui d'une œuvre d'art originale. Si, dans des cas particuliers, il peut y avoir confusion entre les deux, cela n'est dû qu'à une faiblesse de la perception du spectateur qui juge de l'esthéticité de l'objet[6]. Arthur Danto, pour sa part, poursuit une argumentation plus ontologique en affirmant qu'«une composante [...] centrale pour l'identité des œuvres d'art [est] leur lieu historique»[7] : l'histoire et le contexte de l'objet faisant partie intégrante de son ontologie esthétique, l'objet inauthentique, dont l'histoire ne coïncide pas avec celle de l'original, ne peut pas y correspondre. Umberto Eco, quant à lui, voit les choses d'un point de vue plus sémiotique, en faisant dépendre l'existence du faux de l'existence et de la connaissance préalables de l'original, ce qui l'amène à insister sur le paradoxe, assez commun dans l'histoire des faux et des faussaires, du faux qui n'a pas d'original[8].

Nous posons la question d'un autre point de vue, tout en nous inspirant du raisonnement d'Eco. Notre démarche nous amène dans le domaine de l'artefact artistique, qui transgresse les limites de tolérance régissant les lois sur la propriété intellectuelle. Il s'agit des objets jugés «faux», non pas dans la mesure où ils imitent de façon illicite une «vraie» œuvre d'art, mais dans la mesure où la «perfection» de l'imitation réussit à assimiler la représentation et la chose même, attirant vers la première des critères de jugement appropriés à la deuxième. La question ontologique ne porte pas ici sur l'identité de l'objet avec lui-même, critère définissant l'authenticité comme qualité esthétique, mais plutôt sur l'identité de l'objet avec un autre qui, en l'occurrence, n'est pas susceptible d'imitation selon les lois de la propriété intellectuelle. La fausseté ici concerne l'identification des objets à intention esthétique par rapport à d'autres qui ont une intentionnalité pragmatique. Notre entrée dans cette problématique se fera par le biais d'une réflexion sur le rôle de la vraisemblance dans le jugement artistique.

La relation entre le faux et le vraisemblable n'est pas nouvelle. On sait que la représentation est la condition même de la possibilité du faux : on n'a qu'à se souvenir des mises en garde de Platon pour prendre conscience des risques auxquels on s'expose quand on fait semblant. Plus une représentation ressemble au «vrai», plus elle est vraisemblable : mais le vraisemblable qui ressemble à s'y méprendre à la chose elle-même risque de tomber soit dans le vrai, soit dans le faux. En dépit d'une longue tradition selon laquelle le faux et le vraisemblable désignent des objets de nature et d'intention différentes dans le monde, le faux, tout comme le vrai, ne serait-il en fin de compte qu'un vraisemblable parfait? Pour répondre à la question, examinons différentes définitions du vraisemblable.

Comme première définition, je retiens la plus simple et sans doute la plus naïve : est vraisemblable ce qui a «l'apparence de vérité». Cette définition du *Larousse* du XIXe siècle me semble préférable à celle qui a été retenue par le *Robert* contemporain, où on lit que le vraisemblable est ce qui «correspond apparemment à l'idée qu'on se fait du réel». Pourtant, les deux ont en commun de retenir la notion d'apparence, et de l'opposer à autre chose, la vérité et le réel respectivement : le vraisemblable n'est pas du domaine de l'être mais de celui du paraître. Si les contextes où l'on évoque la notion de vraisemblable sont divers – autant philosophiques qu'esthétiques –, on peut néanmoins constater que sa structure reste assez stable : le vraisemblable n'est que l'apparence de ce qu'il n'est pas. On peut donc dire que la vraisemblance est le produit d'une relation à trois termes : un premier, posé comme «vrai»; un deuxième, son imitation; et un troisième qui les unit, la ressemblance.

Dans les domaines artistiques, selon l'esthétique dominante, le vrai correspond à diverses choses contradictoires : le monde réel ou un monde possible ou idéal, l'opinion reçue ou le calcul d'une probabilité, la bienséance ou les conventions génériques régissant un type de texte, la cohérence interne d'une suite d'actions, ou bien même le modèle structural d'une grammaire narrative idéale. Cette instabilité quant au lieu précis du vrai souligne les deux problèmes principaux que toute définition du vraisemblable soulève sans les résoudre, à savoir, *quelle ressemblance* et *quel «vrai»*. Si, selon Magritte, que nous aurons l'occasion de citer à nouveau plus loin, «[...] seule la pensée peut être ressemblante», il faudrait repenser la relation de ressemblance et la concevoir comme étant régie par le spectateur.

Dans la structure ternaire que nous venons d'évoquer, la vraisemblance dépend d'une relation de *contiguïté* établie entre le modèle et la copie qui, elle, doit manifester les traits distinctifs du premier, tout en s'en démarquant par des différences qui font qu'elle demeure irréductible au modèle. Car il est important de souligner que l'imitation ne peut coïncider tout à fait avec son modèle qu'au risque de quitter le domaine du vraisemblable, de l'apparence, et de tomber dans celui de l'être, de devenir le vrai ou bien le faux. Selon Diderot, à l'article «vraisemblable métaphysique» de l'*Encyclopédie :*

> [...] une opinion n'approche du vrai que par certains endroits; car approcher du vrai, c'est ressembler au vrai, c'est-à-dire être propre à former ou à rappeller [*sic*] dans l'esprit l'idée du vrai. Or, si une opinion par tous les endroits par lesquels on la peut considérer, formait également les idées du vrai, il n'y paraîtrait rien que de vrai, on ne pourrait juger la chose que vraie; et par-là ce serait effectivement le vrai, ou la vérité même.
> D'ailleurs, comme ce qui n'est pas vrai est faux; et que ce qui ne ressemble pas au vrai ressemble au faux, il se trouve en tout ce qui s'appelle vraissemblable [*sic*], quelques endroits qui ressemblent au faux; tandis que d'autres endroits ressemblent au vrai.[9]

Les vrais de tous les vraisemblables ont ceci en commun qu'ils fonctionnent comme modèles par rapport auxquels on peut juger de la ressemblance d'un objet ou d'une idée qui n'est pas le «vrai». C'est ce rapport de contiguïté avec un concept du «vrai» qui permet au vraisemblable de se différencier du vrai et du faux.

On pourrait objecter que le vraisemblable traditionnel joue un rôle très réduit – voire n'en joue aucun – dans l'esthétique contemporaine. Les considérations qui vont suivre me poussent à croire le contraire. À condition évidemment qu'on accepte cette définition minimale de la vraisemblance – qui juxtapose l'être et le paraître afin de les tenir dans une étroite relation de contiguïté, relation qui est une condition de la réalisation non seulement des arts imitatifs, mais, on le verra, de ceux-là mêmes qui récusent la notion de représentation. Et puisqu'on sait que la vérité peut se confondre intimement avec l'opinion que se fait le public, on peut examiner le rôle joué par le vraisemblable dans les arts contemporains où une tradition institutionnelle n'a pas encore supplanté le rôle que peut jouer le jugement du public[10].

Revenons à la distinction entre les objets censurés par la maison Chanel et les autres qui, apparemment, ne manifestaient que du mauvais goût. Une des différences que l'on peut détecter entre les deux types d'objets réside dans le rapport de contiguïté que les derniers – les objets jugés inoffensifs – entretiennent avec un modèle préalable. Un sac de litière *véritable*, sur lequel on a collé une étiquette Chanel, ne ressemble à rien d'autre qu'à cela. En fait, on aurait tort de dire qu'il ressemble à un sac de litière, car il est manifestement la chose même. Pas plus qu'il ne ressemble à un sac de litière Chanel : non seulement nous savons que la probabilité de l'existence d'une telle chose frôle le zéro, mais, en outre, l'observation de la facture matérielle de l'objet, manifestement «artisanale», nous signale un faux «produit». Il en est de même pour la mayonnaise «Chanel beauté» et pour nombre d'autres artefacts qui sont, en un mot, «invraisemblables» dans tous les sens du terme. Ils ne se rapprochent ni du possible, ni du probable, ni du conventionnel, ni du convenable, ni de l'opinion que l'on se fait sur le monde. Mais, ce qui est pire, ils n'ont aucun rapport de ressemblance avec un quelconque modèle. D'une part, entre un sac de litière et un produit Chanel, il n'y a aucun élément commun; d'autre part, entre un sac de litière et un sac de litière, il n'y a pas ressemblance mais similitude, voire identité. Ahurissante dans son invraisemblance, la litière pour chats Chanel est peut-être un affront, mais pas une imposture.

Avant de passer aux objets qui nous intéressent plus particulièrement, ceux où la maison Chanel a décelé le faux, regardons en passant la toile de Warhol. Rien d'étonnant ni d'offensant : une bouteille de parfum, plus grande que nature, mais ressemblant comme pas une à une vraie bouteille de parfum Chanel. Là non plus la maison Chanel n'a pas réagi. L'image d'une bouteille de parfum, aussi ressemblante qu'elle puisse être, ne peut se confondre avec la chose même.

Deux catégories d'artefacts inoffensifs se dessinent : la première, celle des non vraisemblables, manifeste un rapport de similitude avec le non-Chanel : ceci est un sac de litière; ceci n'est donc pas du Chanel. La deuxième catégorie – celle du vraisemblable, constituée entièrement par la toile de Warhol – entretient un rapport de représentation avec le vrai : ceci n'est pas une bouteille de parfum Chanel. Dans les deux cas, l'objet esthétique entre dans un rapport de comparaison avec un modèle extérieur à lui-même : pour qu'un sac de litière et la peinture d'une bouteille de parfum soient ou ne soient pas vraisemblables, il faut qu'ils soient des représentations, c'est-à-dire qu'ils ne soient pas, manifestement, la chose même, dont il faut avoir l'idée présente à l'esprit pour juger de la vraisemblance. Jugée selon ces critères, la bouteille de parfum de Warhol est une œuvre vraisemblable; le sac de litière échappe à la vraisemblance dans la mesure où il ne participe ni de la ressemblance ni de la représentation. Son rapport avec son modèle est plutôt de l'ordre de la similitude qui, pour Magritte en tant qu'exégète de Foucault, est seule à définir le rapport entre les «choses». La toile de Warhol et le sac de litière ont ceci en commun que leur rapport avec leur modèle – le «vrai» – est évident et fondateur : la toile n'est qu'une représentation, le sac de litière n'en est pas une.

Or les cas controversés – ceux des cartes de Noël et des désodorisants – semblent avoir un autre statut, du moins dans l'esprit de la maison Chanel. Ce qui les fait tomber dans la catégorie des faux, c'est qu'en dehors de leur contexte d'exposition les signes par lesquels on pourrait juger de leur statut ontologique de vrai, de faux ou de vraisemblable s'amenuisent de façon radicale. Tout comme la litière à chat, les deux objets sont, en fait, la chose même qu'ils prétendent représenter : une carte de Noël et un désodorisant. La ressemblance ici glisse vers l'identité. Les distinctions entre représentation, ressemblance, apparence, similitude, simulacre se fondent et se confondent dans l'esprit du spectateur. Suis-je, moi, assez intime avec Coco Chanel pour qu'elle m'envoie une carte de Noël, imprimée noir sur blanc, avec un simple dessin d'arbre Noël et, inscrit à l'intérieur, le mot «COCOHO»? On peut pourtant supposer qu'elle envoie, ou du moins que la compagnie le ferait, des cartes de Noël à ses clients et associés – parmi lesquels je ne m'étonne pas de ne pas compter. Suis-je, moi, en mesure de savoir hors de tout doute que Chanel ne désire pas désodoriser de son exquis parfum les voitures empestées qui roulent de par le monde? L'idée ne me paraît pas impossible.

À la différence de la litière à chat, la carte de Noël propose un objet possible, mais pour lequel il n'y a pas de modèle indépendant dans ma connaissance (mais y en a-t-il un dans le monde?) auquel je puisse le comparer pour mesurer sa ressemblance. Comme carte de Noël, elle n'est pas vraisemblable, elle est manifestement la

chose même; comme carte de Noël «Chanel», en admettant un peu d'humour auto-réflexif, elle est en fait possible : ce qui me manque pour en juger, c'est l'idée de la vraie carte de Noël «Chanel» qui me permettrait d'établir le rapport de contiguïté entre le modèle et son imitation – rapport qui est, en fait, la condition de l'existence du vraisemblable. Considérée en tant que représentation, la carte de Noël créerait un rapport de ressemblance avec un objet inexistant, rapport légitime dans la mesure où il définit ce que nous comprenons comme la fiction. Mais hors du contexte de l'exposition, rien ne me signale qu'elle est en fait une représentation. Ce que la maison Chanel a compris, c'est qu'en l'absence du modèle vrai la carte de Noël vraisemblable risquerait de se substituer entièrement à lui, deviendrait non pas représentation, mais la chose même dont elle ne devrait être que l'apparence. Comme dirait Baudrillard, l'artefact quitterait l'ordre de l'apparence et entrerait dans celui du simulacre possible, c'est-à-dire du vrai. La possibilité de se prononcer pour ou contre la vraisemblance d'un artefact, même en l'absence d'une intention imitative ou représentative, peut être constitutive de notre capacité de reconnaître un objet à intention esthétique; le vraisemblable, tout comme l'invraisemblable ou bien le non-vraisemblable, n'appartient qu'au domaine de l'apparence, du non-être, de la représentation : le faux, lui, appartient au réel.

Dans ce sens, le domaine des artefacts diffère de celui des idées et des opinions où, nous dit encore une fois Diderot, le vraisemblable est un substitut valable pour le vrai, car :

> L'usage le plus naturel et le plus général du vraissemblable [*sic*] est de suppléer pour le vrai : en sorte que là où notre esprit ne saurait atteindre le vrai, il atteigne du moins le vraisemblable, pour s'y reposer comme dans la situation la plus voisine du vrai. (p. 483)

Dans le domaine des idées, le vraisemblable tient lieu de substitut légitime car il est le critère même de la reconnaissance du vrai : plus une idée est vraisemblable, plus elle est vraie :

> [...] l'opinion [qui] serait parfaitement semblable à la vérité [...] passerait non seulement pour vraissemblable [*sic*], mais pour vraie, ou même elle le serait en effet. Comme une étoffe qui par tous les endroits ressemblerait à du blanc, non seulement serait semblable à du blanc, mais encore serait dite absolument blanche. (p. 482)

On objectera sans doute que dans la vraisemblance esthétique il est rarement question de ressemblance avec la vérité et qu'au contraire la vraisemblance classique proscrit la vérité en faveur de l'apparence de vérité. Or cette objection est justement celle qui me suggère un rapport intrigant entre le vraisemblable et le faux, car chacun postule un modèle absent, inexistant, ou bien idéal, auquel il se doit alors de ressembler. Cette relation de ressemblance entre un objet et un vrai – absent ou inconnu – est souvent la condition de l'existence des faux dans le monde esthétique. Citons des cas célèbres : les faux Vermeer produits par Van Megeeren ou les poèmes d'Ossian par Macpherson. Dans chaque cas, le problème qui s'est posé était celui de l'existence d'un objet revendiquant une ressemblance, voire une identité avec un objet présupposé mais absent. Pour juger de l'authenticité de ces artefacts en l'absence de l'original, le critère du vraisemblable philosophique était souvent mobilisé afin de transformer le vraisemblable en vrai : si l'objet existait vraiment, il ressemblerait en toute probabilité à celui qui est devant nos yeux; en l'absence de l'objet vrai, on lui substitue l'objet qui lui ressemble et celui-ci devient, dorénavant, l'objet même qu'il représente.

Les arguments qu'on a jadis énumérés pour démontrer l'authenticité de la tragédie *Fingal* forgée par Macpherson, et attribuée au poète celte Ossian, constituent un bel exemple de l'utilisation d'un tel raisonnement. On a constaté dans *Fingal* une conformité étonnante avec les règles aristotéliciennes de la tragédie. Le poème est donc *vraisemblable* pour un lecteur du XVIIIe siècle : il se lit comme une tragédie faite selon les règles de la tragédie. Or, les esprits raisonnables trouvaient invraisemblable que ce troubadour celtique ait suivi les règles de la tragédie classique. L'improbabilité du modèle de comparaison choisi était la preuve de la fausseté de l'objet. Les plus enthousiastes argumentaient selon une logique de la vraisemblance en choisissant un autre modèle pour l'œuvre : le «vrai» qui se posait comme modèle pour Ossian aurait été le même que celui qui s'offrait aux Anciens : puisque les règles de la tragédie sont dictées par la nature, il est possible pour chaque génie de les trouver dans la nature qui, elle, tient lieu de vérité[11]. Les poèmes d'Ossian s'imposaient comme vrais aussi longtemps qu'ils occupaient la place des originaux absents, et cette substitution était par ailleurs la condition nécessaire de leur éventuelle fausseté[12]. La vraisemblance, quand elle glisse d'un rapport de contiguïté à un rapport de substitution avec son modèle, glisse en même temps vers le vrai ou le faux.

Le problème du modèle inexistant se pose aussi pour la représentation fictive, où le modèle à imiter est plutôt fourni par la représentation qui, selon Foucault, «crée à elle seule un invisible qui lui ressemble»[13]. Marmontel insiste sur le rôle du mensonge quand la vraisemblance dépend de l'imitation d'un objet imaginaire :

> Mais que la fiction nous présente un événement qui n'ait point d'exemple, un composé qui n'ait point de modèle, comme la ressemblance n'y est pas, nous y cherchons la vérité idéale, et c'est alors que le poète est obligé d'employer tout son art pour donner au mensonge les couleurs de la vérité. Nous savons qu'il feint, nous devons l'oublier... [14]

Mais l'oubli du mensonge ne peut s'appliquer que devant un objet que l'on sait mensonger. Si le vraisemblable esthétique dépend d'une relation *in præsentia* entre un modèle et sa copie, il faut qu'il y ait irréductibilité entre les deux comme il y en a entre une bouteille de parfum et son image, tandis que le sac de litière est entièrement réductible à son modèle. Le sac de litière est invraisemblable parce que le spectateur ne peut jamais oublier son identité véritable : un mensonge explicite n'en est guère un. C'est l'explicitation de son propre mensonge qui est le but de l'artefact, comme c'est le cas avec maints objets esthétiques contemporains qui renoncent à la représentation, renonçant en même temps à la vraisemblance.

L'objet esthétique qui vise la ressemblance connaît alors ce paradoxe que la représentation parfaite semble vouer l'imitation au vrai ou au faux, et l'exclure automatiquement du domaine de l'esthétique. Il faut réussir parfaitement une représentation et prendre soin en même temps de la rater suffisamment pour que l'objet retienne l'identité esthétique du mensonge. Quand Duchamp présenta sa *Fontaine*[15] comme œuvre d'art à un concours d'artistes, l'objection principale qu'on lui faisait était que l'artefact, en vertu du fait qu'il *était* un urinoir, ne pouvait pas *ressembler* à un urinoir : il *était* un urinoir. Ce n'était pas la vulgarité qui choquait, c'était la vérité. *Fontaine* n'était pas une œuvre d'art parce qu'elle était un «vrai» urinoir. Ce qui lui manquait, en plus d'une facture artisanale, c'était donc cette non-identité évidente avec son modèle, condition de la représentation : une peinture d'un urinoir, ou bien un urinoir sculpté en fleurs ou bien un urinoir en plâtre, aurait sans doute rallié tous les suffrages. Imiter à la perfection un objet réel revient à créer cet objet, à confondre les mondes de l'art et du vrai. Entre le «vrai» et la représentation, il doit y avoir parfaite disjonction : la représentation est contrainte à ne pas être la chose même et, en plus, à signaler cette non-identité, à exister dans un rapport de contiguïté permanente avec la chose, même si celle-ci n'a d'existence qu'idéale ou imaginaire. La carte de Noël «Chanel», comme les poèmes ossianiques de Macpherson, brise cette règle en introduisant dans le monde l'imitation parfaite d'un modèle inexistant; imitation fonctionnelle qui peut se substituer dans tous ses traits pertinents au modèle, cette opération étant facilitée, il va sans dire, par l'absence absolue de l'original dans le monde.

On sait que la vraisemblance classique préférait l'apparence de vérité à la vérité précise ou historique : d'après Georges Forestier, la vraisemblance était de l'ordre de la véridiction de la représentation, penchant ainsi du côté du mensonge oublié[16]. Or la réussite de Corneille, selon d'Aubignac (cité par Forestier, 1990 : 199-200), aurait été, par la beauté des discours et des effets qu'il produit, de plaire si fort aux spectateurs qu'il leur ôtait la liberté de juger de la vraisemblance de la représentation. Cette indifférence face à la véridiction est évidente dans la définition du vraisemblable fournie par Corneille dans son «Discours de la tragédie» : la vraisemblance «[...] est une chose manifestement possible dans la bienséance, et qui n'est ni manifestement vraie, ni manifestement fausse»[17].

Chose étonnante, la seule catégorie des œuvres de l'exposition du faux Chanel qui soit tombée sous la censure de Chanel est celle des œuvres qui remplissent les conditions de cette définition et qui, par le fait même, ôtent au spectateur la liberté de juger de la vraisemblance de l'artefact : la toile de Warhol est manifestement un vrai tableau, et donc manifestement fausse comme bouteille de parfum; le sac de litière est manifestement un vrai sac de litière, et par conséquent manifestement faux comme produit Chanel. Seuls les objets censurés se situent dans cet entre-deux indécidable qui, pour Corneille, est la condition même de la vraisemblance, mais qui pour Chanel est la condition même du faux.

La théorie classique veut que le vraisemblable fasse oublier au spectateur le mensonge qu'il sait : mais l'oubli devant l'imitation peut tout oublier sauf l'imitation. En ce qui concerne la carte de Noël et les désodorisants, la faute contre la vraisemblance c'est qu'il n'y ait pas eu d'imitation à oublier, pas de masque faisant de l'imitation un mensonge évident doté d'une apparence de vérité. Sans le rapport de contiguïté qui empêche celui de substitution, on ne peut produire que deux choses : soit la chose même, soit un faux. On ne peut pas, ou alors très difficilement, produire de fausses tables. Peut-on produire de fausses œuvres d'art? L'histoire des jugements critiques sur les faux Vermeer indique assez clairement qu'aussi longtemps que ces œuvres étaient prises pour la chose même, elles ressemblaient à de vrais Vermeer; depuis que l'on sait qu'elles sont fausses, la distance entre elles et les vraies œuvres de Vermeer semble énorme. Comme le disait encore Magritte :

> Les «choses» n'ont pas entre elles des ressemblances, elles ont ou n'ont pas des similitudes. Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante. Elle ressemble en étant ce qu'elle voit, entend ou connaît, elle devient ce que le monde lui offre.
>
> (Cité par Foucault, 1973 : 84)

Un faux dans le monde de l'art est une représentation vraisemblable d'un objet existant ou inexistant, mais qui a glissé d'un rapport de contiguïté avec son modèle à un rapport de substitution : la représentation s'est fait prendre pour la chose même. Seule la pensée est ressemblante, mais devant le faux réussi (celui qui s'est fait prendre pour le vrai), elle est également privée de critères pour distinguer entre la similitude réelle et la ressemblance purement apparente. L'invraisemblance des faux tableaux n'est manifeste que lorsqu'ils entretiennent un rapport de contiguïté avec leurs modèles, rapport qui force le jugement à choisir entre le modèle et la copie, c'est-à-dire à trancher entre le domaine de l'être et celui du paraître.

L'art n'est pas le réel, il n'en est que l'apparence, et le vraisemblable est là pour nous le rappeler : la preuve en est que le vraisemblable de Corneille, préconisant une parfaite indécidabilité entre le vrai et le faux, ne passe pas mieux de nos jours qu'il ne passait en son temps. Nous nous croyons sortis de l'ère du vraisemblable, et pourtant, comme les exposants du faux Chanel l'ont appris, le monde de l'esthétique est toujours dominé par la notion classique du vraisemblable – qui insiste sur l'apparence, sur un jeu de la ressemblance fondée sur un rapport de contiguïté, réel ou présupposé, entre un modèle et sa représentation. Comme le dit Foucault au sujet de l'œuvre de Magritte : «Chassée de l'espace du tableau, exclue du rapport entre les choses qui renvoient l'une à l'autre, la ressemblance disparaît» (p. 66). La carte de Noël est frauduleuse parce qu'elle échappe à l'espace du tableau : sans le cadre de l'exposition qui la définit comme représentation, sa qualité de ressemblance disparaît pour laisser la place à la seule similitude, projetant ainsi l'objet dans le domaine des choses, c'est-à-dire du réel : «[...] la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire» (Foucault, 1973 : 61).

C'est cette parfaite indécidabilité, la même que préconise Corneille dans sa définition du vraisemblable, qui choque la maison Chanel. Il faut croire que le vraisemblable n'est pas encore cornélien, c'est-à-dire que l'indécidable parfait n'appartient pas au domaine esthétique, en vertu de la règle même de la vraisemblance : ce qui ressemble parfaitement au vrai peut se substituer au vrai, il quitte alors le domaine du vraisemblable pour entrer dans celui du vrai – ou du faux.

---

1. Cette recherche a été rendue possible grâce à une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
2. A. Warhol, *Chanel*, 1985, Acrylic and silkscreen enamel on canvas, 22 x 22 inches, 175 000$. Ces indications, et celles qui suivent, sont tirées du catalogue de l'exposition.
3. R. Lieberman, *Jars of Chanel Beauté*, 1992, 1 quart each, 120$ each.
4. R. Lieberman, *Chanel Litter*, 1992, diptych, 10 lbs each panel, 650$.
5. D. Byerly, *Holiday Cards*, 1991-1992, electrostatic processes on paper, diptych : 8,5 x 5,5 inches each panel. NFS. C. Moore, *Coco Chanel Air Freshener*, 1992, mixed media, ed. 99, 8 x 4 inches each panel. NFS. Le catalogue précise : «These artworks are not for sale (NFS) due to Chanel, Inc.'s opposition and threatened legal action». Nous citons l'«Emergency Press Release» publié par la galerie le 12 décembre 1992 : «Chanel demands that Stux immediately close down the "Fake Chanel Show", an art installation currently at the gallery, by Tuesday, December 8. The show is scheduled to run until December 19. In the show, several artists refer to what Chanel calls its trademark. Even though the artwork is arguably a valid social commentary on consumer culture, Chanel attempts to stop this artistic expression by claiming that it creates "degrading and unsavory associations with these (Chanel) marks". Chanel wants to censor the show because they do not understand a difference between art and "counterfeit products". In this case of "intimidation censorship", corporate image rather than sex, religion or obscenity, becomes the turf for a harsh debate on freedom of expression and on artistic activity protected by the First Amendment».
6. Voir «Art and Authenticity» dans N. Goodman (1976 : 99-123).
7. A. Danto (1993 : 11).
8. U. Eco (1990 : 174-202).
9. D. Diderot (1777-79 : 482).
10. Cette tradition institutionnelle est celle qui, de nos jours, assure que le *ready-made* de Duchamp intitulée *Fontaine*, par exemple, est une œuvre d'art. Or les objets exposés à la galerie Stux n'ont pas encore acquis le statut d'«œuvre d'art». La compagnie Chanel ici joue le rôle du «public» – un public intéressé, il va sans dire, mais dans tous les cas motivé à établir activement des distinctions entre ce qui peut être de l'«art» et ce qui ne peut en être.
11. H. Blair (1850 : 88-188).
12. C'est ainsi que la question du faux relève bien de l'ontologie et non pas de l'esthétique, car la tradition de l'appréciation esthétique des poèmes, dont la beauté fournissait également un argument en faveur de leur authenticité, continuait de façon ininterrompue en dépit de la mise au jour de la supercherie.
13. Voir M. Foucault.
14. Cité dans P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, 1866-70, p. 1226.
15. Duchamp avait proposé *Fontaine* à l'exposition des «Independent Artists» tenue le 10 avril 1917, concours ouvert à «tout artiste» et «sans jury, sans prix». L'urinoir était signé «Richard Mutt». Le comité directeur de l'exposition a refusé l'«œuvre» qui ne figurait pas au catalogue et a émis un communiqué de presse affirmant que : «La *Fontaine* est peut-être un objet très utile à sa place, mais sa place n'est pas une exposition d'art et ce n'est pas une œuvre d'art selon quelque définition que ce soit» (cité par T. de Duve, 1989 : 73).
16. G. Forestier (1990 : 187-202).
17. *Œuvres complètes* (1980 : 166).

Références bibliographiques

BLAIR, H. [1850] : «A Critical Dissertation on the Poems of Ossian» dans *The Poems of Ossian*, trad. J. Macpherson, Boston, Phillips, Sampson & Co., 88-188.

CORNEILLE, P. [1980] : «Discours de la tragédie et des moyens de la traiter...» dans *Œuvres complètes*, G. Couton (dir.), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».

DANTO, A. [1993] : *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary- Schaeffer, Paris, Seuil, coll. «Poétique»; [1986] : *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press.

DIDEROT, D. [1777-1779] : «Vraisemblance» dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Pellet.

DUVE, T. de [1989] : *Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Éd. J. Chambon.

ECO, U. [1990] : «Fakes and Forgeries» dans *The Limits of Interpretation*, Indiana, Indiana University Press, 174-202.

FORESTIER, G. [1990] : «Imitation parfaite et vraisemblance absolue», *Poétique* 82, avril, 187-202.

FOUCAULT, M. [1973] : *Ceci n'est pas une pipe*, suivi de *Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Montpellier, Fata Morgana.

GOODMAN, N. [1976] : *The Languages of Art*, Indianapolis, Hackett Publishing Co.

AU NOM DE L'AUTEUR :
pragmatique de la mystification littéraire

JEAN-FRANÇOIS JEANDILLOU

En théorie, chaque forme de fausse signature n'est que le résultat d'une combinatoire élémentaire entre un nom et un texte : le travestissement de ceux-ci, constitutif des supercheries, se laisse donc décrire au moyen de typologies parallèles. Mais le processus mystificateur n'entre en jeu que si ces manipulations déceptives sont suivies d'une falsification de la lecture même. Autant que de procédés d'écriture, c'est d'une stratégie de publication que dépend toute mystification. L'approche pragmatique est alors le préalable obligé d'une étude sur la réception de ces œuvres qui, à la fois trompeuses et ludiques, ne donnent corps au simulacre que pour en dénoncer après coup la facticité.

Theoretically, a false signature is the result of an elementary combination of a name and a text : it is a travesty, a complex web, which can be described by parallel typologies. But the mystifying process only comes into play when these deceptive manipulations are followed by a falsification of the reading itself. Any mystification depends on a strategy of publication as well as writing procedures. A pragmatic approach is thus an obligatory prerequisite for the study of the reception of these works which, while being both deceiving and playful, only incorporate the enactment in order to denounce its facticity later on.

Puisque cet Ouvrage porte mon nom,
il faut que ce soit le mien.
Rousseau, Avertissement du *Devin de village*

La fiction littéraire s'oppose traditionnellement au récit historique, comme aux diverses formes du discours testimonial, en ce qu'elle reste censément étrangère aux critères de véridiction. C'est en les soumettant à «l'épreuve des faits», à une confirmation référentielle des «données», que l'historien fonde la validité scientifique de ses affirmations. Régies par un principe de non-contradiction, celles-ci ne sont recevables que si elles demeurent en outre *falsifiables,* autrement dit si elles circonscrivent rigoureusement leur zone de pertinence. Renvoyant moins à l'expérience du réel qu'à des univers imaginaires, la fiction échapperait en revanche à la distinction du vrai et du faux.

On sait aujourd'hui que ce truisme repose sur de fausses évidences, dont au moins deux valent d'être rappelées. En tant qu'il se manifeste sous l'aspect d'un discours, le travail de l'historien n'est jamais exempt d'artifices rhétoriques et le monde factuel qu'il représente reste par essence une construction de langage : l'analyse des informations, de même que la reconstitution chronologique des événements, procède d'une stratégie argumentative d'autant plus redoutable qu'elle se dissimule sous un rationalisme méthodique[1]. D'autre part, la fiction littéraire n'exclut pas toute préoccupation véridictoire sous le simple prétexte de mettre en scène des êtres imaginaires. La défaillance ontologique de ces derniers n'interdit pas de tenir un discours logique, même s'il n'est *ni vrai ni faux* d'un point de vue extra-linguistique. Il y a une cohérence (ou, parfois, une incohérence calculée) de la fiction qui, par exemple, dotera l'énoncé «Et le combat cessa faute de combattants» d'un degré d'acceptabilité supérieur à celui que présenterait «Et le combat cessa faute d'avoir commencé». La construction fictionnelle repose sur des actes d'assertion qui tirent leur valeur non de la conformité avec un quelconque référent – que cette conformité soit revendiquée (dans un texte à caractère réaliste) ou récusée (dans le fantastique ou la science-fiction) ne change rien à l'affaire –, mais de leur propre cohésion, inhérente à l'univers dans lequel ils s'inscrivent et que, ce faisant, ils créent[2]. Parce que les conditions de vérité ne dépendent pas là d'une méthode de vérification empirique, l'auteur peut (plus ou moins librement, selon que la morale et la société de son temps sont ou non permissives) mener un *jeu avec le faux* sans qu'on le taxe de propos mensongers[3].

Pourquoi, dans le cadre d'un numéro de *Protée* consacré au faux, énoncer les quelques platitudes qui précèdent? D'abord pour les mettre au compte d'une certaine *doxa* soucieuse de délimiter, de façon rassurante, les champs du «sérieux» et du «non-sérieux». Si les deux registres ne diffèrent pas fondamentalement dans leur agencement structurel[4], on ne peut pas non plus opposer

sans simplification outrancière un régime démonstratif offrant tous les gages de fiabilité et un régime ludique participant du simple divertissement. Tout historien doit *répondre* de ses dires, c'est-à-dire justifier leur véracité en vertu même de l'engagement qu'il a contracté en signant son ouvrage. Mais, fût-elle de bonne foi, la caution métadiscursive d'un *je dis la vérité* ne tiendra jamais lieu de garantie référentielle. Elle n'exclut pas un recours à la falsification, au travestissement ou, tout bonnement, à l'invention[5]. Conditions essentielles de la duplicité, les déclarations d'intention, le protocole du serment, tout l'arsenal de la «sincérité» constituent au contraire le meilleur masque du mensonge, dont ils accroissent la crédibilité, la puissance illocutoire de persuasion. Si bien que le pacte de véridiction passé, explicitement ou implicitement, entre l'auteur et son lecteur, doit s'analyser comme un conventionnel effet de discours, comparable à l'effet de réel que suscite tout énoncé à prétention réaliste.

Croire à une parfaite instrumentalité du langage, lui reconnaître une aptitude à transmettre fidèlement la vérité des événements, c'est sans doute faire preuve de naïveté. Mais laisser croire à cette transparence, au nom d'un scientisme de bon aloi, c'est le rôle d'une idéologie positiviste contre laquelle il convenait, dès l'abord, de s'inscrire en faux. D'autant que ces digressions et dénégations préliminaires conduisent indirectement mais sûrement à l'objet qui va nous occuper : comme la *mystification littéraire* n'est, par excellence, qu'un trompe-l'œil, sans doute était-il opportun de l'aborder en suivant des voies quelque peu détournées, sinon de fausses pistes.

Ceux-là mêmes qui concèdent généreusement au romancier, au conteur ou au poète, l'autorisation de *mentir vrai* lui dénient celle de recourir à la supercherie. Quand elle n'est pas condamnable, cette pratique est pour le moins jugée «blâmable»[6]; comme si l'auteur de fiction devait lui aussi se porter garant de ses élucubrations, en certifier l'origine. Mais si la littérature est œuvre de simulation, si l'univers qu'elle crée n'est valide que dans l'imaginaire, pourquoi lui contester le droit à la dissimulation, voire à la falsification? Pour tenter de répondre à cette question, il importe de nettement distinguer *supercherie* et *mystification*. Si l'on se fie à l'étymologie – inutile de s'en priver ici puisque l'*étymologie,* étymologiquement, livre le prétendu «vrai sens» des mots –, le premier terme traduit un excès, un affront, un mauvais tour ou une insulte. Y recourir, ce serait perdre toute mesure, passer les bornes pour se jouer d'une victime choisie. Comme cette *ubris* implique une «substitution du faux à l'authentique», il est clair qu'en matière littéraire elle constitue un inquiétant facteur de désordre bibliographique, autant qu'une injure au lecteur. Mais ces définitions à la fois qualitatives et quantitatives posent un délicat problème de délimitation : où commence précisément le débordement? Quel que soit le seuil de tolérance fixé par la République des Lettres – il fluctue selon les époques et la clémence des censeurs – un présupposé unique et constant le détermine : la responsabilité de l'auteur face à ses écrits. De fait, relève de la supercherie l'ensemble des procédés, des techniques d'écriture qui tendent à établir comme un faux rapport entre l'œuvre et sa signature.

La mystification se fait jour dès que cette discordance est exploitée à des fins captieuses, pour induire le public en erreur. L'arme tactique de la supercherie se trouve alors placée au service d'une véritable stratégie de tromperie, qui seule peut être qualifiée de mystificatrice. Pour comprendre comment sont mis en scène le texte, le nom de l'auteur et le cas échéant sa biographie, l'examen «poétique» des structures textuelles ne suffit plus. Les mécanismes persuasifs requièrent une approche pragmatique, qui prenne en compte les intentions d'un manipulateur caché, la diffusion de ses écrits, enfin les retombées de ces divers paramètres sur la réception des œuvres dans le temps.

Qu'on accorde à l'auteur la permission de jouer, au sein d'une fiction, avec la vérité historique, de s'amuser même avec (ou de) son lecteur, cette aire de liberté doit s'interrompre là où s'impose la signature. Le seuil de tolérance n'est autre que le seuil même de l'ouvrage, conçu comme un espace de vérité incontournable. L'énoncé littéraire se passant de justification, la signature n'implique pas en l'occurrence une validation du dit, mais du dire, puisqu'elle assigne à l'énonciation un ancrage identifiable. Étymologiquement encore, l'auteur est un *auctor,* un garant qui se porte caution en assumant la «paternité» d'une œuvre. Or, un signataire peut fort bien réclamer (ou s'adjuger) l'*auctoritas* sans être le producteur réel de ce qu'il revendique. Ce qui *porte à faux* dans les supercheries, ce n'est ni le texte ni le nom de l'auteur considérés isolément, mais la relation qu'ils entretiennent. Pour apprécier le fonctionnement de la dissimulation, la part de mensonge et de jeu qu'elle comporte, il faut considérer, outre l'instance de l'*auctor,* un rôle complémentaire dévolu à celui qui tient effectivement la plume. Ce fabricateur du texte (le *scriptor*[7]) ne fait qu'un, en principe, avec le signataire. Mais pour peu que les deux instances ne coïncident pas exactement – qu'on pense aux hétéronymes de Pessoa, ou aux «nègres» d'Alexandre Dumas –, le certificat d'origine apporté par ce «fondé de pouvoir» officiel qu'est l'*auctor* devient un label factice, et accessoirement fallacieux. Autant qu'à l'instauration d'un faux rapport entre texte et péritexte[8], toute supercherie tient à cette crise de l'assomption auctoriale, à ce dévoiement d'un acte performatif d'autorité.

Avant d'en examiner les principaux cas de figure, il convient de faire brièvement le point sur le problème de l'anonymat. La définition même d'une telle situation suppose qu'on se réfère à une tradition éditoriale somme toute récente. Selon Dragonetti, le texte médiéval se donnait «à lire dans une écriture sans auteur et sans origine assignable, ce qui est à l'opposé de l'image idéale d'un sujet égal à lui-même et à ses intentions conscientes,

sans reste, et dont l'œuvre serait l'expression adéquate» (1987 : 42). En France, l'indication liminaire du nom d'auteur semble officiellement requise, pour la première fois, par l'ordonnance de 1571 relative au privilège des imprimeurs[9]; et c'est à partir du XVIIe siècle que se met progressivement en place la «fonction-auteur», perçue par Michel Foucault comme un «système juridique et institutionnel» qui fonde sur l'identité de l'écrivain sa responsabilité pénale et, en second lieu, son droit à la propriété artistique[10]. Désormais dominant, cet usage n'a rien d'une contrainte absolue. Si, à l'époque moderne, un censeur vétilleux peut estimer qu'un texte publié *sous le voile de l'anonyme* participe de la supercherie, c'est parce qu'à la transparence caractérisant (en théorie) la signature s'oppose une totale opacité référentielle. Mais comme la place dévolue à l'*auctor* demeure entièrement vacante[11], qu'à la mention du nom se substitue un blanc, un vide, la dissimulation est exclusive de toute simulation. Immédiatement visible (et lisible), l'absence de signature s'interprète comme une non-présence évidente, un manque patent, et cette forme d'énonciation paradoxale fonctionne à la manière d'un signal en creux : l'auteur anonyme se cache sans doute, mais, en taisant son nom, il le reconnaît de façon implicite[12] et n'est suspect d'aucun mensonge énonciatif. D'un ouvrage anonyme, nul n'induira (ce qui confinerait à la pure absurdité) qu'il n'a pas de *scriptor* ou que ce dernier est dépourvu de nom propre. Si donc l'erreur ou la tromperie peut faire partie des effets de l'anonymat – quand, notamment, un bibliographe se livre au délicat travail de l'identification –, elle dépend d'un simple effacement du vrai, non d'un usage de faux.

N'est «excessif», dans l'anonymat, que la manifestation du masque *par défaut,* autrement dit l'état de secret affiché comme tel. À l'inverse, l'inscription du nom *par excès* entraîne la réalisation d'un plagiat. Ce qui fait alors supercherie, c'est l'interposition intempestive d'une signature entre un texte et son *scriptor* réel. En authentifiant une œuvre qu'il n'a pas conçue mais copiée, le plagiaire s'arroge une compétence indue et son nom reste porteur de mensonge même s'il s'agit d'un orthonyme parfaitement légal. Loin de se dissimuler, il se montre où n'est pas sa place; non seulement il spolie le *scriptor,* en l'occultant, mais il exerce aussi un abus de confiance envers le lecteur.

Mon but est ici d'esquisser une théorie sommaire de la supercherie, comprise comme manœuvre de travestissement auctorial. Je laisserai donc de côté les problèmes techniques que pose la délimitation du plagiat – différences entre le strict «vol d'ouvrage» (ou d'article scientifique[13]), l'imitation, l'influence, l'allusion ou encore, clin d'œil ludique à l'adresse du lecteur érudit, la citation voilée –, car ils concernent les relations de similitude formelle entre un texte (plagiant) et un autre (plagié[14]). Je ne dirai rien non plus de l'exploitation frauduleuse à laquelle donne lieu la reproduction illicite d'une œuvre protégée. Chacun sait que si cette dernière ne relève pas du domaine public, c'est-à-dire si sa publication – même fragmentaire – contrevient aux droits financiers du *scriptor* (et de son éditeur), le plagiat est juridiquement assimilé à une contrefaçon. Cette question de la propriété littéraire, je l'aborderai *par la bande,* en évaluant les implications pragmatiques de la signature.

Le plagiat est économique, et rentable, dans la mesure où il permet à moindres frais de passer pour un écrivain. Sans doute n'est-il source que de *fausse joie,* puisque le plagiaire se trompe lui-même avant de tromper autrui : se dispensant d'écrire autre chose que son nom sur une œuvre préfabriquée, puis récupérée, il (se) dissimule sa propre incapacité[15]. Un tel détournement, linguistiquement minimal, induit toutefois une nouvelle autorité énonciative : puisqu'il assume comme étant *à lui* ce qui n'est pas vraiment *de lui,* on pourrait en fait parler d'un véritable paradoxe du plagiaire, analogue à celui du comédien selon Diderot. Abstraction faite de toute considération d'ordre commercial, il y a là mieux qu'un vulgaire simulacre, car l'origine nouvelle du texte renouvelle aussi sa réception. Rien ne l'illustre mieux que les chapitres du *Don Quichotte* repris par Pierre Ménard, trois siècles après Cervantès. Commentant deux passages manifestement identiques dans les deux œuvres, Borges remarque ainsi un vif contraste entre leurs lectures respectives : «Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pèche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque» (1956 : 72).

Pour spéculative et ludique qu'elle paraisse, cette *Fiction* montre en quoi l'*auctoritas* conditionne l'interprétation d'un texte. Bien que la lettre du *Quichotte* demeure inchangée, comme l'instance du narrateur, l'emprunt s'accommode automatiquement d'un changement de contexte, de perspective – *plagios,* en grec, signifie «oblique» – et d'effet. Un écart irréductible subsiste entre le texte-source et sa réplique, si fidèle soit-elle. Plus qu'une reproduction servile ou une redite passive, le plagiat suppose un redire. S'il peut être jugé répréhensible, dans un état de droit, c'est précisément parce que cet acte est à la fois *authentique* (engageant publiquement celui qui l'accomplit) et dissimulateur (car le plagiaire ne dit pas qu'il redit). Au demeurant, il existe une variante parfaitement licite de cette supercherie : le «*ghost writing*». En pareil cas, l'*auctor* achète le droit de signer ce qu'il n'a pas écrit et, réciproquement, c'est son anonymat que monnaye le «nègre». Objet d'un accord tacite, le faux rapport (somme toute *oblique*) entre texte et nom propre se trouve alors légalisé. Là comme ailleurs, une convention régulière, sous seing privé, suffit à rendre tolérable un mensonge public.

Quand les deux fonctions de l'*auctor* et du *scriptor* ne sont plus assumées par des individus distincts mais par un seul, c'est encore une substitution onomastique qui donne lieu à supercherie. Contrairement à l'anonyme, qui se rend délibérément innommable, et au plagiaire,

qui s'exhibe en camouflant ses complices (consentants ou pas), l'auteur pseudonyme paraît derrière le masque d'une identité seconde. Historiquement, la pseudonymie fut considérée comme déviante à partir du XVIIe siècle, lorsqu'elle vint «troubler l'ordre établi dans la coutume de mettre le vrai nom d'un Auteur à la tête de son Livre» (Baillet, 1690 : 34). À la signature liminaire, orthonymique par convention, s'attache depuis une connotation véridictoire, valeur que vient évidemment troubler l'emploi d'un *nom menteur*. La multiplicité des maquillages imaginés par les écrivains, la richesse aussi des études qui leur ont été consacrées m'obligent à ne retenir que deux cas où l'image façonnée de l'*auctor* constitue un leurre particulièrement efficace.

La première tactique, dite apocryphie, permet d'imputer une œuvre à qui ne l'a pas écrite. Composée *à la manière de* tel écrivain plus ou moins réputé, celle-ci est en outre assortie de son nom. Pour sembler plausible, la fausse attribution nécessite donc une double manœuvre dissimulatrice : derrière un *allonyme* – c'est-à-dire derrière le nom d'un autre, qu'il «emprunte» – le *scriptor* cache à la fois son identité et son mimétisme stylistique. Ce dernier critère différencie le pastiche, reposant sur une imitation manifestement ludique (au besoin parodique ou satirique), et la «forgerie» littéraire où, comme l'a montré Genette, «la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance» (1985 : 94). Remarquons bien que cet apparent «sérieux» constitue une caution toute captieuse car, à l'instar de la signature allonyme, il confère un cachet d'authenticité au simulacre. Comme le texte ne laisse rien percevoir des conditions réelles de sa production, la qualité d'apocryphe ne peut lui être reconnue qu'*a posteriori*, une fois seulement que la supercherie a été «éventée». Le temps – celui qui s'écoule entre le moment de la tromperie et celui de son dévoilement – constitue un paramètre essentiel à toute définition du faux littéraire. Ne sera dit faux que ce que l'on aura pu, fût-ce provisoirement, tenir pour vrai. Conditions nécessaires mais non suffisantes, l'imitation et l'attribution factice doivent en outre faire illusion : au souci de faire croire, qui anime le *scriptor* masqué, répond ainsi un vouloir-croire (voire une certaine crédulité) chez les lecteurs. À l'étude des structures potentiellement captieuses doit donc s'adjoindre celle, pragmatique, de leur réception dans la durée, le faux étant avant tout affaire de jugement et d'appréciation. Non crédible, le pastiche demeure étranger à la catégorie du faux; l'apocryphe s'y rattachera, en revanche, quand on connaîtra la «forgerie» dont il résulte. Le faux n'a pas en soi d'existence formelle[16] : issu d'une réfutation raisonnée, il tombe après coup comme une sanction, une récusation.

Est authentique, selon Eco, ce qui passe pour «signe de ses propres origines» (1987 : 201); mais, du fait que les œuvres esthétiques ne signifient pas toutes de la même manière, elles ne sont pas soumises au même genre de falsification. Contrairement au faux en peinture – ou, plus généralement, en art –, le faux littéraire ne concerne pas la production matérielle d'une pièce unique mais la reproduction imprimée d'une œuvre donnée pour authentique. La supercherie simule en ce cas une origine tandis que la contrefaçon artistique, enjeu d'une escroquerie financière, repose sur l'authentification d'un pseudo-original : ni l'usage, ni les modes de fabrication et de diffusion ne sont comparables. Comme le rappelle Eco, les arts à caractère autographique produisent «des signes dont l'occurrence est leur type», c'est-à-dire qu'ils ne peuvent être reproduits sans perdre du même coup leur originalité intrinsèque : ainsi des œuvres picturales ou des documents manuscrits, qui attirent spécialement les contrefacteurs en raison de leur valeur marchande, proportionnelle à leur rareté. On trouve à l'inverse, dans les arts allographiques, «des signes dont les occurrences peuvent être indéfiniment produites selon leur type»[17] : tels sont tous les textes imprimés. Relevant de cette seconde catégorie sémiotique, les publications apocryphes ne sont pas assimilables à des contrefaçons car elles n'altèrent pas la substance de l'expression mais seulement la forme d'un contenu[18]. En tant qu'imitations allographiques, elles ne sont ni «types d'elles-mêmes» ni commercialement précieuses. Voilà pourquoi le *scriptor* masqué, modifiant la lettre mais non la matérialité *sui generis* d'un écrit, ne peut être confondu comme faussaire.

L'opposition entre contrefaçons artistiques et supercheries littéraires semble analogue, *mutatis mutandis*, à celle que les juristes repèrent entre faux matériel et faux intellectuel. D'après le *Code pénal* français, le premier implique une falsification physique, le second une altération du contenu, de la substance ou des circonstances d'un écrit (art. 145 ss.). Si néanmoins l'apocryphisme ne constitue pas un délit, un «crime de faux en écriture», c'est parce que la loi protège non l'écriture elle-même mais «la foi dans l'écriture», quand celle-ci sert «à la preuve d'un droit»[19] dans le cadre d'un acte officiel (public ou privé). Un contrat éditorial conclu sous le masque de l'allonyme constituerait indéniablement un faux intellectuel (usurpation de nom) doublé d'un faux matériel (faux paraphe), voire d'une supposition de personne (usurpation de personnalité) : en pareil cas, la manœuvre frauduleuse, identifiée au dol, est cause de la nullité du contrat. Quoique susceptible de «faire naître une conviction contraire à la vérité», la publication d'un texte ne prête pas aux mêmes conséquences. Il paraît néanmoins étonnant que la notion de préjudice moral, déterminante au regard du législateur, ne soit pas systématiquement retenue comme pertinente, et que l'abus de confiance se réduise alors à un innocent jeu littéraire. Une telle tolérance n'est certes pas du goût de tous[20]. Se constituant juge suprême devant le grand Tribunal de l'Histoire littéraire, Quérard vitupérait «cette licence que la loi n'a pas trouvée condamnable jusqu'à présent» (1869 : 30). Voltaire lui-même, pourtant grand clerc ès supercheries, estimait également que «ceux qui font courir leurs ouvrages sous le nom d'autrui sont réellement coupables du crime de faux»[21]. Le désinté-

ressement, la gratuité ludique deviennent pourtant des critères essentiels quand la tactique de la supercherie se combine avec une stratégie mystificatrice.

Contrairement à l'escroc, le mystificateur fabrique de l'*authentique* pour en jouer, non pour le monnayer. Tandis que le tristement célèbre Vrain-Lucas vendait chèrement au mathématicien Michel Chasles, membre de l'Institut et collectionneur impénitent, de prétendus manuscrits de Rabelais, de Pascal, de Newton, de Molière ou même de Socrate et de Sapho[22], les «découvreurs» de *la Chasse spirituelle* faussement attribuée à Rimbaud (en 1949) ne cherchaient qu'à moquer les critiques professionnels. L'aventure frauduleuse du premier se conclut en police correctionnelle (1869), la «forgerie» des seconds n'entraîna qu'un scandale journalistico-littéraire[23]. Lorsque les auteurs réels se firent connaître, les spécialistes de Rimbaud leur demandèrent non plus de garantir l'authenticité du document, mais de certifier un douteux «canular». Selon Pascal Pia, qui avait préfacé la publication suspecte, ce renversement trahissait en réalité l'impéritie des exégètes et de leurs méthodes, puisque le seul examen de l'œuvre ne permettait pas de trancher : «Où tel critique ne reconnaît nullement Rimbaud, tel autre considère qu'un pasticheur a eu tort d'accuser trop de ressemblance» (cité par Morrissette, 1959 : 103). L'introduction de Pia avait d'ailleurs exploité adroitement l'ambivalence de l'apocryphe en n'invoquant que des «présomptions» d'authenticité et en rappelant non sans malice :

> Rimbaud décourage systématiquement toute tentative d'interprétation et de mobilisation. Son plus fier propos : «c'est oracle ce que je dis», nargue le lecteur, car l'oracle est ambigu, et Rimbaud en épaissit encore le mystère par une succession de démentis et de refus. (p. 18 de l'éd. originale)

Sans doute n'a-t-on pas prêté assez d'attention à l'absolue réflexivité de ces considérations sur l'intangibilité du discours rimbaldien. Concédant à l'auteur des *Illuminations* «le droit de se contredire», Pia coupe court aux polémiques futures : au stéréotype de la présentation élogieuse se substitue la mise en exergue du doute, aux clichés de la recommandation s'opposent le désaveu, et le défi lancé à la face bientôt déconfite des glosateurs.

Cette posture déceptive n'a rien d'exceptionnel dans les supercheries. Parmi de nombreuses variantes, citons-en une, dont la brièveté anecdotique est suffisamment éclairante. Puisée dans les *Questions de littérature légale* de Charles Nodier, elle montre en quoi l'apocryphisme, même minimal, constitue un «moyen sûr de désarmer les injustes préventions, et de ramener à la vérité les jugements du public» :

> Dans un cercle où l'on se réunissait à dépriser le mérite de La Motte, et à lui opposer celui de La Fontaine, [*Voltaire*] s'avisa de proposer une fable de La Fontaine pour preuve du sentiment général, et cita de mémoire une fable de La Motte. L'approbation fut unanime à la première lecture, et se démentit à la seconde. La Motte avait été nommé. (1828 : 71)

Que le mensonge soit présenté là comme une arme au service de la justice (ou de la justesse), cela interdit de restreindre à une banale tromperie l'intention à laquelle il répond. L'effet recherché n'est plus désormais de berner mais bien de mystifier, c'est-à-dire d'éclairer le sens critique en le soumettant à l'épreuve du faux, donc au risque de la raillerie. Et les ruses du faire-croire, qui affolent puis démontent le mécanisme de la crédulité, y aident on ne peut mieux dans la supposition d'auteur. Tandis que l'apocryphisme profite d'un crédit, d'une renommée préalables, l'auteur supposé associe à la composition d'une œuvre l'invention d'une signature et d'une biographie plus ou moins détaillée[24]. On qualifie habituellement d'hétéronyme ce nom d'*auctor* qui n'est pas, contrairement aux pseudonymes les plus courants, une simple étiquette faisant écran à l'identité civile du *scriptor.* Ni *Gracq,* ni *Sollers,* ni *Duras* ne sont des hétéronymes, car ils réfèrent de façon quasi officielle à des écrivains simplement soucieux de préserver leur patronyme et la part d'intimité qui s'y rattache. Légère entorse à l'orthonymie, le nom de plume renvoie en ce cas à un individu qui endosse pleinement sa responsabilité auctoriale. Lejeune estime ainsi que «les pseudonymes littéraires ne sont en général ni des mystères ni des mystifications; le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée»[25]. L'hétéronyme, lui, se définit comme un nom donné (ou prêté) par le *scriptor* à un autre imaginaire, illusoirement inscrit dans le monde factuel. Voilà pourquoi il va de pair avec l'élaboration d'une «vie», d'un «portrait de caractère» étayé sur de prétendus témoignages, voire des documents manuscrits ou iconographiques. Le *scriptor* ne se contente plus d'un échange entre deux signifiants linguistiques; à la «licence de feindre des noms et de travestir les personnes» que dénonçait Baillet (1690 : 35), s'ajoute celle de forger une personnalité en lui déléguant l'écriture. Au point que Frederick Tristan, par exemple, donne sans hésiter la précellence à ses hétéronymes (*Adrien Salvat, Jean Makarié,* etc.) pour «assumer le fait littéraire» au détriment de son nom d'état civil (Jean-Paul Baron). De cet «autre écrivant» que fut *Danielle Sarréra,* il affirme encore qu'«elle n'était pas un fantôme. Elle était beaucoup plus incarnée que cela, par le fait de l'écriture, justement. […] J'aurais voulu que [*D.S.*] vive de sa propre existence, en dehors de moi» (1990 : 31).

Pour différentes que soient les doublures supposées – *Clara Gazul* et *Hyacinthe Maglanovich* pour Mérimée, *Joseph Delorme, André Walter, A.O. Barnabooth,* respectivement pour Sainte-Beuve, Gide et Larbaud, etc. –, elles témoignent d'une semblable tentative de personnification. Le *scriptor* peut user de signatures distinctes pour remplir les fonctions du biographe, du témoin ou de l'éditeur exégète. Il peut aussi exercer l'une d'elles sous son identité civile (Boris Vian, traducteur de Vernon Sul-

livan), ou encore solliciter la collaboration de complices. Mais dans ce mixte complexe d'apocryphisme et d'allonymie imaginaires, simulation textuelle et dissimulation onomastique se combinent pour créer ce qu'on pourrait appeler un *dissimulacre* redoutable. La supposition n'a rien ici d'une hypothèse, d'une supputation; elle désigne une substitution falsificatrice qui, ne laissant guère de place au doute, doit au contraire convaincre. Aussi convient-il de ne pas ranger dans la classe des supposés les auteurs putatifs ou présumés, ni les écrivains imaginaires mis en scène, en tant que personnages, dans un contexte manifestement fictif : héros de romans (tel Lucien Chardon dans les *Illusions perdues*), ou signataires apparents d'un ouvrage ouvertement contresigné par l'auteur réel (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, publiés par Rilke). En jouant sur le paradoxe, on pourrait affirmer que les «vrais» auteurs supposés n'existent pas, d'abord parce qu'ils n'ont aucune matérialité, ensuite parce que leur statut même n'est que pure aberration théorique. Tant que l'on croit à l'authenticité de leur œuvre, ils sont tenus pour des écrivains réels (au pire cachés derrière un pseudonyme) : en bonne logique, il n'y aurait donc d'auteurs supposés qu'*après coup*. Or, dès que le *coup monté* est rendu public, ils s'intègrent à la famille des auteurs explicitement imaginaires[26] (d'autant que le *scriptor* rétablit en général son nom en tête de la réédition).

Ce dangereux supplément (au sens du surplus et du palliatif) qu'apporte la supposition brouille de façon maximale le système de repérage où s'inscrit l'œuvre littéraire. Parmi les nombreuses procédures cryptographiques, qu'il suffise d'évoquer la pseudogynie – qui permet à des écrivains mâles de concevoir des *femmes de lettres* (Clara Gazul, Sally Mara, Danielle Sarréra) –; la marqueterie historique incrustant, grâce à d'habiles faux raccords, un récit de vie dans une continuité temporelle par ailleurs bien établie (Bilitis, antique tribade grecque); la traduction simulée (Ossian, Sally Mara) ou encore le périlleux exercice de style convoquant, dans un texte tardivement «retrouvé» (et par le truchement d'une publication dite posthume), un état de langue révolue de longue date (Clotilde de Surville, poétesse du XVe siècle née de l'imagination du marquis de Surville trois cents ans plus tard[27]). L'essentiel est que l'œuvre de fiction se trouve entourée de discours d'apparat qui restent censément véridiques. La présentation historico-biographique comme les commentaires métatextuels miment les procédures scientifiques d'attestation et jouent le rôle de caution. L'artifice se rapproche plus en cela de la supposition de personne[28] que de la création d'un personnage, car il ne simule pas uniquement une qualité auctoriale mais bien une existence physique. On sait que «l'énonciation dans son entier est un processus vide […]. Le langage connaît un "sujet", non une "personne"» (Barthes, 1968 : 66). De cette vacance, de cette vacuité linguistique, la supercherie tire parti pour induire un individu. Et il n'est pas indifférent que le stratagème se fonde sur celle qui, des marques laissées par un auteur dans son livre, semble la plus indiscutable : sa signature. Bien qu'il n'ait qu'une référence factice, le nom de l'auteur supposé, en tant qu'indice d'une «source» énonciative, entraîne une apparente assomption du dire. Et quel meilleur gage d'existence qu'une signature autographe[29]? Si l'on en croit Fraenkel,

> Le geste de la signature est, au moment de son inscription, pure ostension. Il est le spectacle éphémère de l'adéquation entre un signe et son référent, de la coexistence du scripteur à son inscription. […] Par lui se réalisent les conditions majeures qui assurent au discours sa véridicité, sa validité et son appropriation par un sujet. (1992 : 112)

La trace inscrite ne témoigne en revanche que d'une *présence passée*, d'un événement (ou d'un «geste») ayant déjà eu lieu. Autrement dit, le degré de «véridicité» affectant la signature signée n'est en rien comparable à celui qu'offre l'acte même, effectif, de la signature signante. Néanmoins, les paraphes d'auteurs supposés incitent à neutraliser cette disjonction rédhibitoire, en suggérant une *remontée* de l'empreinte écrite jusqu'à l'écrivain absent. Si la foi en la signature peut être ainsi bafouée, n'est-ce point parce que cette foi est elle-même injustifiée? L'analyse des supercheries offre en fait une excellente occasion de tempérer les élans de crédulité et, notamment, l'étonnant optimisme qui anime Fraenkel : «Le nom signé ne peut être un nom fictif ne désignant qu'un personnage imaginaire. Ulysse ne peut signer, César oui. C'est en ce sens que l'on peut dire que la signature "prouve" le nom» (1992 : 110). À l'encontre de cette fascination euphorique – qui fait le lit de tous les escrocs – nous dirons que la signature répond par avance à une éventuelle assignation à comparaître. Ne «prouvant» que la littéralité d'un anthroponyme, elle n'apporte aucune garantie sur sa qualité («réelle» *versus* «fictive»), ni sur l'identité de qui se nomme grâce à elle.

Trait d'union illusoire, qui relie et sépare à la fois texte et auteur, la signature fait partie de ces fausses preuves que la supposition utilise non seulement pour duper, mais pour mettre en faillite la sacro-sainte institution de l'auteur. Dans la mesure où une pure chimère suffit à donner le change, en fournissant de fausses clés de lecture (biographiques, psychologiques, anecdotiques, etc.), rien ne prouve que toute position d'autorité ne se réduit pas à une imposture. Les «forgeries» gonflent en quelque sorte la baudruche de l'auteur pour mieux la crever et en révéler l'inconsistance, voire l'ineptie (l'affaire Ajar est à ce titre édifiante, puisque le prix Goncourt, qui traditionnellement ne récompense jamais le même écrivain, échut deux fois à Gary). C'est bizarrement en lui prêtant vie que la supposition met en scène cette «mort de l'auteur» que Barthes (1968) appelait de ses vœux. Elle montre que la figure de l'auteur est par définition un objet de croyance (sinon de culte), un fantasme qui, loin d'éclairer l'œuvre, en détourne le sens. Pour démontrer que «l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination», c'est-à-dire dans sa lecture, rien

de plus efficace qu'une simulation d'origine. Minant de l'intérieur le circuit de diffusion et de réception des œuvres littéraires, celle-ci prend les critiques au piège de leur propre incompétence. En dissimulant pour mieux révéler, en trompant pour mieux dessiller, elle gagne une portée rigoureusement mystificatrice.

Mystifier quelqu'un, c'est au sens propre *l'initier,* lui faire subir une sorte de rite, d'épreuve initiatique. Tout en disant le faux, le mystificateur doit rendre manifeste, à quelque degré, la falsification elle-même afin que s'opère une discrimination des dupes et des non-dupes. Sa duplicité n'est pas du même ordre que celle du vulgaire menteur qui, associant à l'énoncé faux une énonciation faussée, cèle et le vrai (sous le faux) et le faux (pour le produire comme vrai). À ce *faire-croire* visant exclusivement à induire en erreur, la mystification littéraire oppose une tout autre stratégie perlocutoire : elle *laisse croire* les «gogos» éblouis par les apparences, mais autorise les lecteurs sagaces à percer le secret, à entrer même sciemment dans le jeu proposé par le texte. Étudier la procédure selon laquelle le mystificateur use du faux, c'est donc prendre en compte un double projet de lecture, visant différemment deux catégories distinctes de destinataires.

La mystification donne au leurre une consistance suffisante pour sauvegarder les apparences de l'ordre établi. D'où le paradoxe de cette pratique qui, nécessairement clandestine dans son principe, ne peut *réussir* que si elle reçoit une caution publique. La mise en circulation d'un produit factice démonte ainsi les rouages de l'échange littéraire. En tentant de discréditer le verdict et la clairvoyance des professionnels, elle se dote d'une vertu corollairement dissuasive et révélatrice. Quérard lui-même, qui tenait le grand public pour «gent crédule» qu'il faut éclairer à l'aide de la «science bibliographique», n'a pas su repérer les effets de purgation collective dont est porteuse la mystification. Celle-ci ne participe ni d'une coupable falsification, ni d'un jeu bénin : elle constitue en fait un excellent moyen de démystifier la production littéraire car, en tant que *dissimulacre* provisoire, elle fait apparaître l'illusion là où on ne l'attend généralement pas. Dressant une imposture contre une autre, elle plaide le faux pour tester le discernement de chacun. Oscillant entre le mensonge et la galéjade, l'artifice s'élève à la dignité d'une exemplaire critique de la faculté de juger.

---

1. Voir Barthes, 1967 : 165 : «Le discours historique est un discours performatif truqué, dans lequel le constatif (le descriptif) apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité».
2. Le statut logique des «êtres de fiction» et les modèles de «mondes possibles» en littérature sont analysés par Pavel (1986) et par Eco (1979 : chap. 8).
3. Aussi les poursuites judiciaires engagées à l'encontre des écrivains sanctionnent-elles le fait de dire non ce qui n'*est* pas, mais ce qui ne *doit* pas être dit. Cette fonction proprement révélatrice, la littérature la tient, paradoxalement, de sa capacité à brouiller les catégories du vrai et du faux, capacité portée à sa plus haute efficience dans les mystifications.
4. «La démarcation entre fiction et non-fiction est sujette à variation et en tant qu'institution, la fiction ne saurait posséder un ensemble de traits fixes, une essence» (Pavel, *op. cit.* : 173). Cette impossible coupure n'est pas sans rappeler les spécificités «littéraires» que les critiques (poéticiens ou sémioticiens) ont naguère, avant d'y renoncer, tenté d'isoler.
5. Instruments «de falsification et de contrefaçon *ad maiorem Dei gloriam*», les documents médiévaux en sont un exemple probant, comme l'ont montré Dragonetti (1980 : 47) et Eco : «Il paraissait correct de fournir un document faux pour attester une tradition "vraie"» (1987 : 192).
6. Attribuant à chaque fauteur un «degré de culpabilité» spécifique, l'impitoyable Quérard ne proclamait jamais de non-lieu. Tel méfait lui paraissait, au mieux, «moins blâmable qu'un autre» (1869 : 3).
7. Dans la rhétorique de l'Antiquité, ces termes latins recouvraient des fonctions spécifiques, légèrement différentes de celles que, pour les besoins de la démonstration, nous désignons ici. Cf. Barthes (1970 : 184) et Benveniste (1969, t. II : 148 sq.).
8. Genette définit le péritexte comme «un élément du paratexte» situé «autour du texte, dans l'espace du même volume» (tels le titre et la signature), par opposition à l'*épitexte* placé «au moins à l'origine, à l'extérieur du livre» (1987 : 10).
9. Voir Viala (1985 : 119). Cette contrainte suit de quelques années seulement l'ordonnance royale de Fontainebleau, selon laquelle tous les actes notariés devaient être désormais «soussignez des parties qui les consentiront» (Fraenkel, 1992 : 25). L'émergence de l'individu-auteur va donc de pair avec la reconnaissance du sujet juridiquement responsable, et c'est par l'imposition de leur nom de famille que tous deux accèdent à cette nouvelle dignité.
10. Foucault (1969 : 73-104). Sur les problèmes historiques que pose l'apparition de ces «figures de l'auteur», lire aussi Chartier (1992 : chap. 2).
11. Nous laissons de côté les cas d'anonymat partiel (initialismes, astéronymes, etc.) qui exigent une étude à part. Voir «le degré zéro du nom de plume», dans notre *Univers sémiotique de la mystification littéraire* (1991b : 124-136).
12. Sur ce point, nous accuserions un léger désaccord avec Laugaa (1986 : 42), pour qui «l'anonyme *est* anonyme non seulement d'être un sans-nom mais de ne pas dire qu'il est ce sans-nom». Or pour un auteur, ne pas écrire son nom, c'est aussi en signifier l'absence...
13. Voir notamment le cas du Dr Elias K. Alsabti qui «retapait un article déjà publié» puis, après avoir substitué son nom à celui de l'auteur, «envoyait le manuscrit à une revue peu connue», trompant ainsi «les éditeurs de dizaines de revues scientifiques à travers le monde» (Broad et Wade, 1982 : 41 sq.).
14. Cf. Chaudenay (1990), ainsi que notre article sur «L'inimitable» (1991a).
15. Les aspects psychanalytiques de cette auto-duperie sont mis en évidence par Schneider (1985).

16. Il va de soi que nous ne traitons pas ici du faux (celui des propositions analytiques, en particulier) considéré par la logique abstraite. Les «célibataires mariés», ou la calvitie du roi de France, posent de tout autres problèmes.
17. Eco, *ibid.* : 196. Une catégorie allographique intermédiaire regroupe les «signes dont les occurrences, même produites selon un type, possèdent une certaine qualité d'unité matérielle» : tirages d'éditions originales, ou séries lithographiques par exemple.
18. Eco fait de *contrefaçon* un terme générique, désignant aussi bien les faux Vermeer peints par van Meegeren que des écrits *à la manière de.* Cet emploi peut paraître abusif, en ce que les seconds ne sont source ni de profits, ni de préjudices notables.
19. Art. 150 ss. Cf. aussi Pollet-Chadelat (1953).
20. Elle motive chez certains, tel Rousseau, un délire de persécution apocryphique, une paranoïa de l'imputation auctoriale et de la signature, qu'ont remarquablement étudiés Bennington (1991) et Kamuf (1991).
21. Lettre à Bordes, 30 oct. 1769. On doit notamment à Voltaire une traduction supposée de trois lettres adressées à Cicéron par Caius Memmius Gemellus, dédicataire du *De natura rerum* (*Œuvres complètes,* Paris, 1785-1789, XL : 1).
22. Voir entre autres Girard (1924) et Chardans (1960).
23. L'intégralité de «l'affaire» a été minutieusement étudiée par Morrissette (1959). Lire aussi, quoiqu'il déplore à tort l'absence de traduction française du précédent ouvrage, les réflexions de Genette (1985 : 177 sq.)
24. Historiquement, la notion de supposition d'auteur a recouvert différentes pratiques, voisines de l'apocryphisme. Elle désigne selon Nodier l'imputation erronée d'une œuvre à un écrivain connu; selon Quérard, l'attribution à un écrivain inconnu, qu'il s'agisse d'un personnage historique ou imaginaire. Baillet, qui ignore le terme, ne parle à ce sujet que d'*imposture* (au sens propre du mot latin).
25. Lejeune, 1975 : 24. Cet optimisme quelque peu réducteur est à bon droit tempéré par Laugaa (1989).
26. Ce type de flottement est, plus largement, caractéristique de tous les noms supposés. Entre le moment de son énonciation et celui de sa dénonciation, le mensonge onomastique demeure, toujours, proprement *innommable.*
27. Pour le détail de chaque cas, voir nos *Supercheries littéraires* (1989 : *passim*).
28. En droit pénal, le délit de supposition de personne est réalisé quand l'individu figurant «mensongèrement dans un acte» juridique est un être «purement imaginaire» (Pollet-Chadelat, *op. cit.* : 97 sq.).
29. Voir notamment celles de *Lalanne*/Apollinaire, de *Sarréra*/Tristan et de *Ronceraille*/Bonnefoy, dans nos *Supercheries littéraires,* 1989 : 528 sq.

Références bibliographiques

BAILLET, A. [1690] : *Auteurs déguisez,* Paris, Dezallier.

BARTHES, R. [1967] : «Le discours de l'histoire», repris dans *Le Bruissement de la langue,* Paris, Seuil, 1984, 153-166;
[1968] : «La mort de l'auteur», repris dans *Le Bruissement de la langue,* Paris, Seuil, 1984, 61-67;
[1970] : «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», *Communications,* n° 16, 172-223.

BENNINGTON, G. [1991] : *Dudding. Des noms de Rousseau,* Paris, Galilée.

BENVENISTE, É. [1969] : *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes,* Paris, Minuit.

BORGES, J.L. [1956] : «Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*» dans *Fictions*; trad. fr. Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1981.

BROAD, W. et N. WADE [1982] : *La Souris truquée. Enquête sur la fraude scientifique,* trad. fr. Paris, Seuil, 1987.

CHARDANS, J.-L. [1960] : *Dictionnaire des trucs. Les faux, les fraudes et les trucages,* Paris, Pauvert.

CHARTIER, R. [1992] : *L'Ordre des livres,* Aix-en-Provence, Alinea.

CHAUDENAY, R. de [1990] : *Dictionnaire des plagiaires,* Paris, Perrin.

DRAGONETTI, R. [1980] : *La Vie de la lettre au moyen âge,* Paris, Seuil;
[1987] : *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval,* Paris, Seuil.

ECO, U. [1979] : *Lector in fabula,* trad. fr. Paris, Grasset, 1985;
[1987] : «Faux et contrefaçons», repris dans *Les Limites de l'interprétation,* trad. fr. Paris, Grasset, 1990, 175-211,

FOUCAULT, M. [1969] : «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de Philosophie,* tome LIXV, 73-104.

FRAENKEL, B. [1992] : *La Signature. Genèse d'un signe,* Paris, Gallimard.

GENETTE, G. [1985] : *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil;
[1987] : *Seuils,* Paris, Seuil, 1987.

GIRARD, G. [1924] : *Le Parfait Secrétaire des grands hommes,* Paris, La Cité des livres.

JEANDILLOU, J.-F. [1989] : *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés,* Paris, Usher;
[1991a] : «L'inimitable», *Quai Voltaire, Revue littéraire,* n° 3, Paris, 52-60;
[1991b] : *L'Univers sémiotique de la mystification littéraire,* Lille, A.N.R.T.;
[1993] : «La mystification prise au mot et dans les lettres», *Études lexicales,* Université de Reims, 143-165.

KAMUF, P. [1991] : *Signatures ou l'institution de l'auteur,* trad. fr. Paris, Galilée, 1991.

LAUGAA, M. [1986] : *La Pensée du pseudonyme,* Paris, P.U.F.;
[1989] : «Autobiographies d'un pseudonyme», *Textuel* n° 22, Université Paris VII, 111-135.

LEJEUNE, P. [1975] : *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil.

MORRISSETTE, B. [1956] : *La Bataille Rimbaud : l'affaire de* LA CHASSE SPIRITUELLE, trad. fr. Paris, Nizet, 1959.

NODIER, C. [1928] : *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres,* 2e éd., Paris, Crapelet.

PAVEL, T. [1986] : *Univers de la fiction,* trad. fr. Paris, Seuil, 1986.

POLLET-CHADELAT, F. [1953] : *Le Faux intellectuel,* Paris, Domat-Montchrestien.

QUÉRARD, J.-M. [1869] : *Les Supercheries littéraires dévoilées,* 2e éd., Paris, Maisonneuve et Larose, 1964.

SCHNEIDER, M. [1985] : *Voleurs de mots,* Paris, Gallimard.

TRISTAN, F. [1990] : *Le Retournement du gant,* Paris, La Table ronde.

VIALA, A. [1985] : *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit.

ARTICLES
HORS DOSSIER

REPRÉSENTATION, INDIVIDUALITÉ ET NOM PROPRE

FRANÇOISE BEAULIEU

Bien que le réel soit une donnée objective, il semble que l'esprit éprouve de la difficulté à le saisir correctement, et subisse plutôt l'emprise de conditionnements qui se trouvent à mi-chemin entre le vrai et le faux. Parmi eux, les a priori, les idéologies et les mythes exercent une influence prépondérante. Adoptant comme point de référence le signe et la proposition, les philosophies idéaliste, réaliste et sceptique ont tenté de remonter aux sources de la subjectivité. L'individualité du phénomène, premier critère de validation de la pensée, y apparaît comme le résultat d'une construction arbitraire que reflète et détermine la structure du langage. L'utilisation du nom propre, sémiologiquement inclassable, exprime en raccourci le paradoxe de la connaissance : destiné à représenter une entité parfaitement différenciée, il constitue peut-être en fait l'une des plus grandes illusions du genre humain.

Although the real is an objective fact, it seems that the mind finds it difficult to grasp it correctly and undergoes the pull of conditionings which are located half way between the true and the false. Among them, ideologies, myths and preconceptions have a major influence. By adopting the sign and the proposition as a reference point, idealistic, realistic and sceptical philosophies have tried to get back to the sources of subjectivity. The individuality of the phenomenon, which is the first criterion for the validation of thought, appears to be the result of an arbitrary construction that reflects and determines the structure of language. The use of a proper noun, which is semiotically unclassable, is a good example of the paradox of knowledge : although it is meant to represent a perfectly differentiated entity, it actually constitutes one of the greatest illusions of humankind.

La manière dont le monde apparaît sous nos yeux est peut-être l'illusion à laquelle nous adhérons le plus volontiers. Ce phénomène peut être dû ou bien à un mauvais fonctionnement des sens et de nos facultés d'analyse, sinon – influence encore plus insidieuse – à l'imposition de modèles culturels qui débordent souvent le champ de la conscience. Souvent remise en cause par les poètes et les hommes de science, notre vision des choses, manifestement reliée à des données extérieures objectives, a pourtant toutes les apparences d'un fait incontestable, qu'une communauté d'observateurs accepte malgré des irrégularités qui ne trouvent pas nécessairement d'explication. Rien d'étonnant, dans une telle perspective, à ce que les noms attribués aux objets qui se détachent dans la multiplicité du réel soient porteurs d'une certaine confusion :

> The effects which are produced by Names on the imagination is one of the most extraordinary illusions of mankind. Favour or disappointment has been conceded as the name of the claimant has affected us; and the accidental affinity of coincidence of a name, connected with ridicule or hatred, with pleasure or disgust, have evaporated like magic. But the facts connected with this subject will show how this prejudice branches out, and what variety of forms it assumes.[1]

À la longue, transposés dans le code de la langue, nos jugements perceptuels se doublent d'«émotions» qui, loin d'être rationalisées par l'esprit sous forme de concepts, deviennent pratiquement un sentiment physique de «contact» que seule l'expérience de l'erreur – et encore dans des conditions contrôlées – permettra de remettre en cause. Autrement dit, à force d'interpréter des images, des sons, des sensations, des saveurs, des odeurs, mais aussi des idées sous forme de possibilités, d'assertions ou de règles, nous développons une sorte de familiarité avec la contingence, des habitudes perceptuelles si rassurantes et convaincantes que tout élément de surprise fait l'effet d'une vexation.

Qui n'a pas ressenti de malaise, accompagné généralement d'un sentiment de frustration, à voir l'un de ses jugements contredit, confrontation certes justifiée et raisonnable en principe, mais qui ne manque pas de soulever une résistance opiniâtre et appuyée sur une argumentation spécieuse. Reportée sur le plan institutionnel, cette obstination prend parfois une allure tellement contradictoire qu'elle crée des idéologies, des mythes ou des dogmes absolument invraisemblables. Après que saint Thomas d'Aquin eût réconcilié la pensée aristotélicienne avec l'Église et que la transcendance du *Cogito* cartésien relativement à la contingence eût démontré la compatibilité de la pensée scientifique avec la doctrine chrétienne, on se serait attendu à une sorte de progressisme idéologique, ou du moins à une prudente ouverture des dirigeants pontificaux face aux changements de valeurs inhérents à la modernité, qui ne remettait aucunement en cause la fixité des Canons.

Toutefois, il a fallu attendre trois siècles et demi pour que le Pape Jean-Paul II réhabilite publiquement les découvertes de Galilée, admettant par le fait même une méprise d'une persistance extraordinaire.

LA LIBERTÉ DE PENSÉE REMISE EN CAUSE

Cette résistance volontaire et concertée se double par ailleurs d'une sorte de contrôle culturel, matérialisé par des modèles subjectifs de représentation du réel. Assurément, l'élaboration, le maintien et la reproduction de guides de l'interprétation à grande échelle, est un trait fondamental de la nature humaine. L'anthropologie s'est donné pour mandat d'en faire la description avec pour résultat un portrait grossi des distorsions affectant les comportements de populations données.

Dans un rapport de recherche intitulé *Mentalité et imaginaire québécois*[2], Pierre Maranda, soucieux de déterminer la nature et les indices de variation de ces conditionnements à une échelle plus restreinte, a procédé à une analyse extensive de réponses données à un test d'associations spontanées par une population relativement homogène de deux mille informateurs. Prenant comme stimuli trois versions de la légende du *Diable beau danseur*, son équipe et lui ont observé comment, en alignant des mots ou en racontant des histoires à la suite des représentations sociales de l'«Homme», de la «Femme» et du «Serpent», se précise une structure sémiotique largement inconsciente. Hors de tout doute, par delà l'ambivalence des conditionnements qui nous font apparaître le réel sous un jour déformé, se dessinent des constantes applicables à l'ensemble de la collectivité. Celles-ci, mesurées dans le périmètre restreint de la haute ville et la basse ville de Québec, s'articulent autour de six points de focalisation majeurs, le «quartier», l'«âge», le «sexe», le «statut civil», l'«occupation» et la «durée de résidence des répondants», d'une manière qui permet de reconstituer une espèce de cartographie de leurs stéréotypes. Voici ce qui en ressort dans un premier temps :

> Dans les 2 cas, jeunes ou moins jeunes, on constate que ce sont les personnes de Sillery et plus particulièrement les filles ou les femmes de ce quartier qui sont responsables de la variabilité de la plupart des descripteurs. Chez les jeunes, ceux de Limoilou ne font varier que deux descripteurs *sexualité* et *attributs négatifs* tandis que chez les adultes, ceux de Limoilou n'influencent aucun descripteur. Les jeunes garçons et les hommes de 45 ans et plus sont responsables de l'amplitude de phase du descripteur *sexualité* et les hommes de Sillery sont ceux qui ont le plus parlé de *religion* et de *force*.[3]

Plus profondément s'y remarque une logique des représentations sociales qui, si elle permet le développement d'une identité culturelle propre aux gens de la ville de Québec, est loin d'explorer tout le champ des significations possibles. À cet égard, la limitation des moyens d'expression inscrite à même les structures des langues naturelles traduit une organisation des modes de pensée qui n'est peut-être pas aussi foisonnante qu'on pourrait le croire :

> L'ethnologue britannique E. B. Tylor exprimait déjà dans *Primitive Culture* (1871), le point de vue que, parmi les idées préconçues qu'on se fait des pouvoirs créateurs de l'homme, il en est une dont l'origine s'inscrit dans une connaissance superficielle de l'esprit humain, préjugé qu'une connaissance plus approfondie ne manque pas de dissiper. Cette idée préconçue est un axiome culturel renforcé par notre philosophie de l'art et de l'innovation en général. Nous croyons, en effet, au pouvoir presque infini de l'imagination créatrice. La confiance, démesurée aux yeux d'autres sociétés, que nous avons en nous-mêmes, entretient donc ce stéréotype que rien n'est impossible à l'astucieux, qu'on pourra, à la longue, résoudre n'importe quel problème à coup d'intelligence et que la collectivité «l'esprit humain» ne connaît d'autres frontières que celles tracées par son défaut d'intérêt [...].[4]

Autant au niveau individuel que collectif, cela n'empêche pas l'interprétation de suivre son cours normalement et de faire progresser la connaissance vers une particularisation de plus en plus poussée. Insensiblement, par le jeu complexe des *a priori*, des prescriptions, des tabous et des mythes, se développe une conception singulière du réel qui, variant dans l'espace et dans le temps, explique que des nations finissent par se distinguer les unes des autres. Voici, à titre d'exemple, un profil sommaire de la personnalité des Québécois découlant de l'ensemble des descripteurs considérés :

> On a pu définir un réseau, un espace mental et traditionnel typiquement québécois : soumission à l'autorité religieuse et civile, nationalisme, conformisme futé à la normande, mentalité de dominées, etc. [Dumont, 1971 : ch. 2]. [...] On a fait l'hypothèse qu'un clivage important s'est produit au moment de la Révolution tranquille. [...] En somme, et prosaïquement, on peut dire que, quand tout va bien, Québécois et Québécoises ont une image positive d'eux-mêmes; mais qu'advienne un combat difficile, l'image se transforme, c'est la défaite – surtout quand l'ennemi est mortel. Contrairement à certains groupes qui se grandissent dans les combats, les luttes ou les guerres, les Québécois(es) ne semblent pas apprécier ou ressentir cet appel héroïque. C'est dans la paix qu'ils vivent le mieux, et moins il y a d'ennemis et de combats, mieux on s'en trouve! [...] Au fond, rien n'aurait changé? «Les thèmes, les valeurs d'autrefois sont toujours là, modulés autrement : que ce soit chez Vigneault ou chez René Lévesque». (Dumont, 1971 : 93, cité par Maranda)[5]

Est-ce à dire que, peu importe la richesse ou la finesse de la pensée collective, personne n'est prémuni contre

des illusions et des contraintes qui ne cessent de nous influencer à tous les détours de l'expérience par des voies qui, cependant, réussissent à converger vers une image cohérente de la réalité.

DE LA RELATIVITÉ DE L'INTERPRÉTATION

S'il existe une perception «directe» de la réalité par les sens ou autrement, en principe elle devrait toujours demeurer la même et ne pas varier d'un individu à l'autre. À ce propos, il existe des divergences d'opinions qui ont façonné l'histoire de la philosophie dans un débat qui est loin d'être terminé. Les deux arguments les plus antagonistes que nous ayons se retrouvent peut-être dans le *Dioptrique* de Descartes et *La Nouvelle Théorie de la vision* de Berkeley où se déploient des conceptions ne reconnaissant pas les mêmes fondements à la connaissance. Le premier stipule la nécessité d'une faculté d'observation a-critique, absolument irraisonnée et qui, lorsque débarrassée des impuretés du jugement, ne peut que rendre une «image» conforme de ce qui se passe «au-dehors». Le second, déniant l'infaillibilité de cet organe, entreprend d'en observer le fonctionnement en prenant pour modèle les particularités de la vue. Ce faisant, il arrive à une conclusion sans équivoque :

> Nous nous trompons en nous imaginant que ce sont les images des objets extérieurs qui se peignent sur le fond de l'œil.[6]

Indépendamment des factions doctrinales, la raison joue certainement un rôle actif dans le décodage des signes qui nous entourent, puisqu'elle sert de relais aux informations captées par les sens. De par sa position privilégiée dans la chaîne de l'interprétation, elle demeure la seule instance capable de nous mettre en contact avec un au-delà de la conscience, avec un monde qui échappe à notre contrôle. La seule vision physiologique, par exemple, supposément en connexion directe avec la contingence, ne permet pas d'expliquer les irrégularités qui se remarquent chez l'individu et entre les membres d'une communauté; au contraire, l'expérience démontre que les images effectivement perçues passent par le filtre obligé de catégories *a priori*, bien que ces dernières dépendent à leur tour de données constantes et vérifiables. L'objectivité et la subjectivité, ainsi, se conjuguent dans une activité «rigoureuse» à n'en pas douter (puisque la compétence et le rendement social de l'interprète en dépendent), mais dont nous savons qu'elle ne poursuit pas toujours une recherche désintéressée de la vérité. Comment cela se fait-il?

Nous formulerons donc l'hypothèse que, si la pensée obéit à des règles qui débouchent sur des croyances et une vision du monde équivoque, elle ne s'en appuie pas moins sur une logique imperturbable dans le cadre des critères exprimés par l'individu, facteur qui entraîne finalement une convergence de la connaissance. Cela signifie qu'en dépit des gestes les plus fous, d'opinions inusitées et de réflexions incongrues lorsque jugés du point de vue des idéologies dominantes, une analyse des prémisses et des conclusions adoptées démontrerait peut-être leur cohésion, voire même leur validité. Ce trait commande une prudence épistémologique qui tienne compte de la relativité de l'interprétation. Pour le poète, par exemple, il se peut que le raisonnement mathématique «2 + 2 = 4» n'ait pas de sens, conclusion à laquelle l'avenir de la recherche scientifique pourrait donner raison :

> In practice and in fact, mathematics is not exempt from the liability to error that affects everything that man does. Strictly speaking, it is not certain that twice two is four. If on an average in every thousand figures obtained by addition by the average man there be one error, and if a thousand million men have each added 2 to 2 ten thousand times, there is still a possibility that they have all committed the same error of addition every time.[7]

Il se peut certes que des erreurs surviennent sur le plan du choix des «termes» ou même en ce qui a trait aux principes inférentiels, mais vu que l'interprète n'a pas intérêt à se tromper lui-même, rien ne nous permet de douter qu'en vertu des informations disponibles se déroule un raisonnement sensé. Pour cette raison, il n'y a pas de vérité absolument démontrée, mais seulement des points de vue sur un réel qui ne nous est jamais parfaitement connu[8]. Chacun procède selon ses propres postulats et, développant ses connaissances en toute sincérité, en arrive à créer un univers en quelque sorte à sa mesure. C'est ainsi que le «Penseur sauvage» de Claude Lévi-Strauss a réussi à se constituer un savoir considérable à une vitesse absolument stupéfiante.

Or, si les circonstances et les conditionnements culturels font que la vision de deux individus ne concorde jamais en tous points, cela dépend peut-être moins d'une analyse logique discordante que d'une sélection aléatoire des données sémantiques reconnues à titre de prémisse. En étudiant les caractéristiques de l'apprentissage dans ce qu'il a de plus général, nous nous apercevons que les opérations inférentielles qui lui servent de base ne varient guère dans leur principe et peuvent être ramenées à quelques modalités canoniques. De Platon à Maurice Merleau-Ponty, en passant par Duns Scot et Emmanuel Kant, les catégories de l'entendement ont certes varié en nombre, mais il reste que l'esprit semble emprunter des voies assez parcimonieuses. Par contre, aussitôt qu'elles sont investies par des valeurs sémantiques subjectives, elles débouchent sur des conclusions aussi variables que possible, à moins que quelque facteur n'interdise l'accès de certains paradigmes. Par l'entremise de catégories phénoménologiques *a priori*, il existe en effet une raison pour laquelle nous en arrivons finalement à une compréhension personnelle de la réalité, à une intelligence qui n'exclut pas la convergence vers des points de cristallisation sémantique, mais qui conserve à tout instant un caractère d'originalité.

AUTOUR DE LA NOTION DE RÉALITÉ

L'interprétation, par essence, est une opération transitoire dont le parcours est ponctué de bifurcations, de chassés-croisés et de volte-face. C'est là toute sa richesse et la raison de son extrême adaptabilité à des situations nouvelles. Comportant une infinité d'éléments de signification, la contingence fait de nous insensiblement des spécialistes qui chargent leur mémoire d'informations «exclusives». Étant donné que deux individus ne regardent, ne touchent, ne sentent, n'entendent ou ne goûtent jamais dans des conditions et à un temps invariables, sans compter que la multiplicité des sensations ne se communique que difficilement par les symboles, il va de soi que leurs consciences respectives ont tôt fait de se différencier, d'où l'utilisation de données fluctuantes au cours de raisonnements subséquents. Mais là, à notre avis, ne réside pas l'essentiel des écarts qui nous empêchent de définir le réel d'une manière uniforme, puisque d'une part s'exerce une critique compensatoire de nos perceptions, et ensuite parce que nous coordonnons nos actions dans un monde qui, en définitive, se doit de montrer une certaine consistance.

L'altérité de notre vision dépend plutôt du type de «rapport» à établir entre le phénomène lui-même (de nature physique ou psychique) et le signe qui en tient lieu (de nature émotive, factuelle ou symbolique), opération ininterrompue qui, à l'échelle collective, produit les configurations de «l'imaginaire» et les «idéologies». Pour être plus exact, nous pensons que le genre de médiation auquel nous faisons allusion pourra se déployer d'une manière si naturelle, si intense et si convaincante que, même en lui fournissant des preuves empiriques de la fausseté de son raisonnement, l'interprète ne pourra s'empêcher de persévérer dans ses convictions. Cette réaction, en fait, n'a rien de surprenant. Afin d'y comprendre quelque chose, il est nécessaire de tourner notre attention vers les finalités qui la sous-tendent, c'est-à-dire vers le réel lui-même, dont le statut ontologique reste encore à déterminer. À partir de là, nous verrons beaucoup mieux le rôle particulier de l'individualisation dans l'affirmation de la vérité, et pour quoi il existe des quantités de faits qu'il ne nous viendrait jamais à l'esprit de contester.

Définir la notion de réalité n'est certainement pas une chose facile, elle qui, depuis des temps immémoriaux, a suscité toutes sortes de controverses. C'est Platon qui, le premier, formula la thèse d'un ordre fixe de l'univers que l'homme, omniscient à l'origine, aurait «oublié» au moment de la séparation de l'esprit et de la matière. Pour en recouvrer la connaissance, il lui reviendrait de transcender les apparences trompeuses de la contingence pour s'élever au niveau de l'«être» lui-même, au moyen d'un outil d'investigation appelé «dialectique». Chez les idéalistes, qu'il s'agisse de Plotin, saint Augustin, Descartes, Kant, Hegel, ou Butler, l'idéal à atteindre ne se trouve jamais en dehors de la portée de l'homme, mais repose plutôt en son sein, au-delà des manifestations de surface. Par étapes successives, enquêtant sur les finalités de sa propre pensée, se dessine une connaissance du monde que l'interprète ne réussit à s'approprier que dans la mesure où il adopte une méthode appropriée, une méthode reposant sur le doute systématique et le recours à l'intuition. Cette doctrine, à cause de cela, se distingue par le fait que le sujet de la quête du savoir, indépendamment de ses intérêts particuliers, devient l'objet de sa propre investigation :

> Il reste vrai [...] – et c'est en quoi réside la vérité définitive de cette thèse – que quelle que soit la voie choisie, du moment qu'on prétend atteindre à une connaissance, on est enfermé dans la pensée dont il faut bien user et qu'il faut bien suivre, de sorte qu'on ne peut aller que d'un terme à l'autre dans l'un ou l'autre sens. Si la déduction synthétique en posant la raison se donne déjà toute la conscience, l'induction analytique en partant de la conscience se donne déjà toute la raison. L'ontologie et la phénoménologie s'impliquent réciproquement, et lorsqu'on veut rendre compte d'une façon exhaustive de la raison et de la conscience, on trouve toujours la pensée dans sa subjectivité et son objectivité, qui se renvoient l'une à l'autre.[9]

Pour les réalistes, au contraire, l'intuition se trouve condamnée sans appel, elle qui risque davantage de refléter la subjectivité du sujet que des constantes intelligibles dans l'espace et dans le temps. Ils proposent, en retour, que l'expérience devienne une référence absolue, ce qui les force à démontrer que l'observateur peut se prémunir contre les défaillances, les erreurs et les illusions qui menacent ses résultats. Aristote, ainsi, proposa que l'esprit et la matière ne sont que les deux volets d'une même chose, la principale difficulté du penseur revenant à concilier l'unité de la première avec la multiplicité de la seconde. Cette problématique, fondée sur l'objectivité de données contingentes, nous la retrouvons transposée sous la plume de saint Thomas d'Aquin, Bacon, Locke, Rousseau, Spencer, Whitehead et Russell. À l'occasion, certes, elle y prend une tournure assez éloignée de son esprit d'origine, surtout en ce qui concerne les «moyens» de faire le lien entre la psyché et la réalité externe. Mais jamais elle ne remet en question un principe fondateur :

> [...] experience itself declares that in apprehension an object is revealed to the mind which is non-mental and independent of it. It even declares that in sensory experience the mental act is the effect of the object, that the mind is passive in respect of the sensory object. Now no one doubts that the object is indispensable for the mental act; the mind, as Lotze said, cannot grind without grist.[10]

Les sceptiques, pour leur part, se trouvant à mi-chemin entre les deux positions, nient à la fois que l'intuition et l'expérience puissent aboutir à une description exacte de l'univers, dans lequel l'homme représente un élément trop instable et, somme toute, passablement démuni en

ce qui a trait à l'interprétation des faits. Des objections de ce type, s'articulant selon les axes directeurs de l'idéalisme et du réalisme, il y en a eu constamment depuis que s'est amorcée une réflexion sur le dessein de l'homme, ce qui a insufflé un dynamisme extraordinaire à l'ensemble de la philosophie.

> Le pyrrhonisme (relatif à Pyrrhon, fondateur du scepticisme) ne peut, en somme, être défini comme une «doctrine», puisque ses adeptes ne professent aucune opinion, n'admettent aucun système. Il est plutôt une attitude mentale, une disposition de l'esprit consistant à mettre en doute la possibilité, pour l'homme, d'atteindre une certitude quelconque. Alors que les «dogmatistes» (c'est-à-dire la majorité des philosophes) prétendent avoir découvert la vérité et que les néo-académiques la déclarent franchement insaisissable, les sceptiques se contentent de dire qu'ils ne l'ont pas trouvée et qu'elle leur *paraît* introuvable, sans toutefois exclure, du moins en principe, l'éventualité d'une telle découverte.[11]

La réalité aussi ne se laisse pas facilement appréhender et, à cause entre autres de l'imperfection des moyens d'investigation dont le philosophe dispose, ne cesse de se dérober aussitôt qu'il essaie d'en faire la classification. Il est vrai que personne n'a jamais réussi à établir de vérité absolue, même si, à l'instar de Charles S. Peirce, nous pouvons supposer que certaines connaissances scientifiques, de par leur généralité d'application et leur validité sans faille sur une très longue période, ont atteint un haut degré de perfection. Indéniablement, la science moderne et la métaphysique ont fait des progrès considérables, ce qui, en dépit des énigmes qui continueront vraisemblablement à se poser, démontre au moins que l'«ordre» et le «sens» ne sont pas des illusions. Directement dans la nature, il existe une régularité dissimulée derrière la diversité du monde sensible, et pourvu que nous acceptions de persévérer suffisamment longtemps dans nos recherches, il est probable que finiront par s'imposer des possibilités, des faits et des lois de plus en plus empreints de certitude. Mais comment parvenir à cette fin sans perdre de temps en palabres inutiles, voilà une difficulté qui, face à des problèmes théoriques de plus en plus complexes, mérite assurément une attention particulière.

VALEUR ET DÉNOMINATION :
une opposition controversée

Derrière ce bilan trop rapide demeure entière la question du statut ontologique de la «valeur» et de son insertion dans le processus de la représentation symbolique. Ce répertoire de possibilités sémantiques s'étant emmagasiné progressivement dans la mémoire de l'interprète collectif, il permet d'imaginer le monde à l'intérieur de certaines balises qui, à la manière d'un champ magnétique canalisant de plus en plus d'énergie, reculent au fur et à mesure que se déroule l'interprétation. Modélisé différemment, ce réseau de valeurs possède une *extension* infinie mais une *compréhension* limitée, antagonisme qui nous permettra de mettre en lumière le principe même de l'individualisation. La notion de «courbe» renvoie à des représentations de formes et de dimensions virtuellement infinies, bien qu'elle n'ait de sens que par opposition à un nombre limité de concepts, ceux de points et de droite nommément. Après avoir expérimenté un certain temps sur une planche à dessin, l'observateur attentif verra s'effectuer une modification progressive de son état de conscience qui correspond à autant de variations de ces deux paramètres phénoménologiques.

Attardons-nous quelques instants sur le premier pôle de cette opposition, celui des «possibilités qualitatives positives», dont l'importance, malgré son impact immédiat sur notre compréhension du monde, demeure généralement méconnue. Comme Aristote l'avait déjà reconnu dans son analyse de la relation propositionnelle, une idée vague, par définition générale et impliquant une infinité de cas individuels équivalents d'un certain point de vue, ne suffit jamais à clarifier la pensée. Cette idée virtuelle et hypothétique, appelée «prédicat» par les logiciens, a besoin d'être délimitée de quelque manière pour produire un signe dont l'interprète pourra admettre qu'il est vrai ou faux. Considérons, par exemple, la proposition «la neige est blanche» qui, d'un seul coup, procède à deux types de réductions simultanés. «La neige», d'une part, et «est blanche», d'autre part, s'opposent sur le plan paradigmatique à tout ce qui n'est ni de la neige ni de la blancheur, tandis que le sujet «la neige» se trouve confronté au prédicat «est blanche» dans un rapport littéral visant à une différenciation conceptuelle encore plus grande. En fin de compte, il en résulte une idée qui, si elle n'est pas encore parfaitement individualisée en ce sens qu'elle renvoie toujours à une pluralité d'objets perceptuels distincts, pourrait éventuellement le devenir en perpétuant suffisamment longtemps le même procédé.

Certains linguistes, en s'appuyant sur des arguments philosophiques les plus divers, ont affirmé que les unités nominales se sont formées dans toutes les langues naturelles à partir de prédicats adjectivaux, ou encore le contraire en renversant tout simplement les éléments de preuve à leur disposition. Dans une optique anthropologique, ce débat a donné lieu à toutes sortes d'hypothèses sur la genèse du langage, dont celle dite «romantique» qui consiste à imaginer des besoins de communication dans des contextes précis et à en déduire des usages adaptés. Aussi, à la lumière des informations dont nous disposons, il est clair que les premiers êtres humains ont dû faire face à des défis très concrets, de l'ordre de la recherche de nourriture, de la confection d'outils et d'abris, sinon de transport de matériaux. Différencier les composantes de leur environnement, pour cette raison, semble avoir joué un rôle de première importance, ce qui les aurait incités très tôt à nommer les

objets dont ils se servaient le plus souvent. Il nous reste des preuves très anciennes d'une pratique systématique de la dénomination :

> La terre était déserte et vide. Il y avait des ténèbres au-dessus de l'Abîme [...] «Qu'il y ait de la lumière!» et il y eut de la lumière. Élohim vit que la lumière était bonne et Élohim sépara la lumière des ténèbres. *Élohim appela la lumière Jour et il appela les ténèbres Nuit*. Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour. [...] «Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux!» Élohim fit donc le firmament et il sépara les eaux qui sont au-dessous du firmament d'avec les eaux qui sont au-dessus du firmament. Il en fut ainsi. *Élohim appela le firmament Cieux*. Il y eut un soir, il y eut un matin : deuxième jour.[12]

Jespersen (1922)[13], Christophersen (1939)[14] et Pulgram (1954)[15] ont défendu ce point de vue, malgré la difficulté d'expliquer la formation subséquente d'unités verbales et adjectivales.

Max Müller (1891)[16], au contraire, soutient que des groupes de qualités auraient d'abord surgi à l'esprit de ces penseurs, eux qui, soucieux d'assurer leur survie et de décoder le fonctionnement des forces naturelles, se devaient de trouver des «correspondances» entre les choses. De ce fait, il découle que la mise en relation de valeurs préside nécessairement à la reconnaissance d'entités discrètes, ce que semble corroborer la manière dont les enfants font l'apprentissage du langage. Ils développent en effet un répertoire impressionnant de notions générales qui les rendent aptes à se comporter correctement dans des situations complexes, et ce, bien avant de ressentir le besoin de leur accoler des mots.

Le philosophe américain William Hamilton, de son côté, a jeté un démenti sur ce genre d'explication. Pour lui, ce ne sont ni des concepts généraux ni des concepts individuels qui forment les premiers développements de la psyché, mais des notions parfaitement indifférenciées qui, correspondant à des formants reconnus lors de raisonnements primaires, suffisent à expliquer les raffinements subséquents de l'expression et de l'intelligence. Courante dans le domaine de la philosophie du langage, ce genre de position braque l'attention sur le caractère analytique de la pensée, dans une optique toutefois qui ne s'encombre pas de justifications pratiques.

PENSÉE, LANGAGE ET RELATIONS PROPOSITIONNELLES

Si, à la longue, nous ne pouvons faire autrement que de réfléchir sous l'emprise de conditionnements influencés, et peut-être même déterminés par la structure de nos moyens d'expression, il va de soi que l'examen de ceux-ci peut apporter quelque lumière sur la problématique de l'individualisation. Pour cette raison, l'*ordre* et les *relations* mutuelles des signes qui, tenant lieu du réel, se pressent au-devant de notre conscience recèlent assurément une «grammaire» des plus révélatrices. Les représentations collectives, qu'elles se manifestent sous forme de «mentalités», de «mythes», d'«artefacts» ou de «textes», empruntent, ou plus exactement dépendent du langage, ce qui en fait pour nous un point d'observation privilégié.

Dans le but de dégager la structure proprement rationnelle qui les sous-tend, nous avons commencé à étudier l'organisation des procédés qui servent à rendre nos idées claires, le premier étant la perception de «valeurs» virtuelles mais susceptibles de se préciser par opposition. Or, comme nous le savons, il fut impossible autant pour l'interprète paléolithique qu'il ne l'est pour celui d'aujourd'hui de se retirer du monde sensible et de se prémunir contre l'expérience, celle qui, les amenant progressivement à réagir à leur environnement, leur a permis de développer le corpus des connaissances scientifiques actuelles. Autrement dit, sous l'impulsion d'une logique reconnaissable en deçà de tout phénomène de signification, les circonstances ont fait en sorte que l'homme a procédé à une série de réductions à caractère utilitaire, que nous tenterons maintenant de reconstituer sous forme de modèle.

Cette pensée primitive, dans son état le plus élémentaire, pouvait fort bien ressembler à ceci : «toute chose est colorée», où le segment «est colorée» remplit le rôle de prédicat et où «toute chose» figure à titre de sujet. L'ennui avec ce genre d'énoncé est qu'il s'inscrit à un tel niveau de généralité que nous pouvons à peine concevoir à quoi il réfère, bien que des déterminants supplémentaires pourraient éventuellement remédier à la situation. Si nous disions par exemple : «toute chose qui est scintillante est colorée en blanc», déjà nous procéderions à une identification plus poussée de l'objet désigné jusqu'au moment où, en ajoutant des précisions *ad infinitum*, se dégagerait une vision parfaitement claire et exhaustive d'une partie de la contingence. C'est un peu ce qui se produit au fil de l'interprétation, notre perception des phénomènes s'imposant avec de plus en plus de certitude. Aussi constatons-nous que fondamentalement la fonction de l'entendement revient à ramener la diversité du monde sensible à l'unité, en d'autres termes – pour nous en tenir aux éléments phénoménologiques dont nous disposons – à effectuer une «description d'individualité».

Existe-t-il une forme de connaissance, un procédé de compréhension du monde qui, d'aucune manière, ne se formerait par l'entremise du langage? Pouvons-nous imaginer, par exemple, un individu isolé de toute société qui, ne connaissant aucun code symbolique réutilisable à volonté, aurait un savoir tout intuitif de son environnement? Cela est peu probable en réalité parce que les pensées ayant tendance à se développer les unes sur les autres, il faut bien qu'elles trouvent le moyen de se fixer et de se reproduire. Or, puisque seule la symbolisation

est en mesure de leur conférer ces propriétés, il va de soi que très tôt dans l'histoire de la philosophie, sous quelque faction qu'elle se déroule d'ailleurs, l'analyse de ce procédé a adopté comme point de référence le signe, dont la structure s'avère être le reflet, ou du moins le réceptacle de toute activité psychique. Il semble en effet que son organisation logique particulière, sous-tendue par l'existence de «valeurs» et d'un mécanisme de convergence par opposition, suffit à expliquer la plupart, sinon la totalité des phénomènes de signification dont nous avons conscience.

Les phénoménologistes n'ont jamais réussi à se mettre d'accord sur le nombre d'éléments qui entrent dans la composition d'une pensée «atomique», bien qu'ils ne proposèrent que rarement des modélisations excédant la triade. Cette simplicité s'explique par le fait que toute organisation d'un ordre supérieur peut se ramener à un ensemble cohérent de relations plus simples, caractéristique qui se vérifie mathématiquement. Il n'y a pas lieu de refaire cette démonstration que Husserl, Heidegger, Peirce et Merleau-Ponty ont réalisée à partir de principes différents. Nous allons considérer que la création d'une pensée claire exige la combinaison d'au moins deux éléments, nécessité qui n'a jamais été remise en question depuis Aristote.

Cette analyse dyadique, que reflète l'orientation de la plupart des théories du langage depuis l'apparition du *Cours de linguistique générale*[17] de Ferdinand de Saussure, présente l'inconvénient de ne pas toujours tenir compte de la mouvance des significations dans le temps, en d'autres mots de s'attacher à un moment précis de leur développement dans un contexte figé et sans considération pour leur origine et leurs effets pratiques. Pour qu'il en aille autrement, certains auteurs ont dû s'aviser de la présence d'une troisième composante structurale, celle dont la fonction consiste à coordonner le sujet et le prédicat par l'entremise d'une image médiatrice, redonnant ainsi à la *sémiosis* (ou au processus de décodage du réel par les signes) la dynamique qui lui appartient. Les autres ont procédé à une analyse de la relation des signes avec le réel dans l'immanence de séquences choisies, démarche qui a produit des résultats tout différents. Pour le moment, nous allons suivre la piste ouverte par une majorité de sémiologues et de sémioticiens européens qui, adoptant la dichotomie comme base de réflexion, ont fortement infléchi le cours des recherches sur le langage. Leur manière de procéder suffira à préciser l'importance de l'individualisation (et partant, du nom propre) dans toute procédure de réflexion, mais aussi les difficultés d'élucidation ayant trait à cette dernière unité. Responsable, en effet, de la différenciation des représentations collectives observées par les anthropologues, le nom propre, en dépit d'une structure d'une apparente simplicité, résiste obstinément à toute classification.

Au passage nous avons fait usage de notions destinées à rendre compte de la subjectivité de la connaissance, que nous appliquerons ci-après au phénomène plus restreint de la discrimination logique des «valeurs». Avant d'en arriver là, il fallait être conscient que cette procédure en apparence anodine est effectivement celle qui empêche les hommes de voir la réalité de la même manière, avec les conséquences pratiques que nous savons. Sur le plan systémique, il est vrai, l'hétérogénéité de la perception s'avère être un avantage incontestable, puisqu'elle assure une diversité qui, dans des circonstances défavorables, assure à son tour une adaptabilité sémiotique accrue à de nouvelles données qualitatives, factuelles ou symboliques. Par contre, comme nous l'avons montré, il s'ensuit une difficulté d'en arriver à un consensus sur le sens des phénomènes, inconvénient qui se traduit par des disparités de jugement, d'opinion et de croyance. Aussi, l'examen des modalités d'individualisation n'équivaut pas seulement à un travail utile à la clarification de notre manière de voir le monde, mais à une réflexion sur le principe même de l'intelligibilité ou, plus précisément, sur l'influence qu'il exerce au niveau de nos comportements.

INDIVIDUALISATION DU SUJET ET DU PRÉDICAT

«Toute chose possède toute propriété» ou, à l'inverse, «nulle chose ne possède nulle propriété» sont des propositions qui, au sens de Bertrand Russell, véhiculent une information minimale. Leur ambiguïté tient à la fois à la présence des «noms de classe», «chose» et «propriété», dont l'extension les situe à un niveau d'abstraction élevé, et des quantificateurs «toute» et «nulle» qui tendent à renforcer cet effet. Alors commence une opération de singularisation qui ressemble à peu près à ceci : «/toute chose humaine/ possède toute qualité», «/toute chose humaine de race blanche/ possède toute qualité», «/toute chose humaine de race blanche, d'origine française et de revenu modéré/ possède toute qualité», et ainsi de suite. Ce travail de réduction du sujet par l'addition et la hiérarchisation de prédicats restrictifs s'applique ensuite à la seconde partie de l'énoncé : «toute chose /possède toute qualité de courage/», «toute chose / possède toute qualité de courage et de persévérance/», «toute chose /possède toute qualité de courage, de persévérance et d'humilité/», «toute chose /possède toute qualité de courage, de persévérance, d'humilité et de générosité/», et ce, jusqu'à une détermination satisfaisante de la qualité désignée.

Une différence majeure, toutefois, se remarque entre le groupe-sujet et le groupe-prédicat, en ce sens que la description définie du premier semble avoir un point d'arrivée idéal, l'individualité, tandis que le second ne demeure jamais qu'une classe de propriétés générales. En remplaçant le quantificateur universel «toute» par l'article défini «la», nous obtenons la séquence «la chose humaine, de race blanche, d'origine française, de revenu modéré...» qui, prolongée suffisamment longtemps, désigne effectivement une entité sans équivoque. Le prédicat, cependant, réagit d'une manière tout à fait

différente : plutôt que de varier en *extension* comme nous le voyons ici, nous assistons à une *différenciation* progressive de son référent sémantique qui, à aucun moment, ne réfère à un existant *factuel* déterminé. La valeur exprimée par «toute qualité» conserve un statut phénoménologique inchangé alors même qu'elle acquiert une compréhension interne supérieure et ne réfère jamais qu'à une *possibilité* qualitative positive.

Pour exister, une valeur doit s'opposer à autre chose dans un processus ininterrompu, au risque de rester trop vague pour être située dans aucune aire de signification. L'abolition de l'idée même de contraste, par exemple, rendrait impossible la représentation dans l'espace et le temps, de même que l'élimination de relations propositionnelles nous priverait des moyens d'acquérir des connaissances. Pourtant, n'oublions pas que la mise en rapport de deux ou de plusieurs éléments de signification suppose leur conceptualisation préalable dans un univers indifférencié qui, existant à l'état virtuel et n'admettant aucune contradiction (entre le vrai et le faux, notamment), n'en correspond pas moins à un paradigme bien réel. Seulement, de par sa configuration particulière et l'emploi que nous en faisons (à l'exception peut-être de certains procédés poétiques fondés sur une désautomatisation lexicale, morphologique et syntagmatique), le langage ne peut jamais en rendre compte de façon adéquate[18].

Nous nous devons, par conséquent, de garder à l'esprit une conception des relations adaptée, une logique qui traduise non seulement le sens factuel de la langue française contemporaine, mais les qualités sous-jacentes de toutes les langues et de tous les moyens de communication symbolique. C'est le parti que nous avons choisi en traitant des notions de «valeur» et d'«opposition», d'une part, de «sujet» et «prédicat», d'autre part, dans l'intention de dégager un vecteur opératoire universel. Dans cette optique, abordons maintenant une problématique que nous avons déjà évoquée et qui constitue l'une des préoccupations principales de la philosophie réaliste. Comment se fait-il qu'il n'y ait pas deux individus qui conçoivent le réel de la même manière mais que, malgré des facultés d'observation limitées et faillibles, l'interprète collectif en arrive à constituer un fonds de connaissances scientifiques commun? La réponse à cette question est double et nécessite que nous fixions de nouveaux paramètres d'observation.

Quel est le point ultime figurant le sens immédiat de l'objet? S'agit-il simplement d'un concept idéal existant dans le prolongement d'une procédure de description *ad infinitum* ou au contraire d'un signe que nous utilisons à tous les détours de la pensée? Force est de constater que, même si la représentation d'une individualité parfaite n'a de sens qu'en théorie, nous disposons d'un symbole qui en tient lieu dans la pratique de la communication, d'un signe qui, entre autres choses, traduit on ne peut mieux notre capacité à imaginer comme indivisibles des ensembles formés d'une multitude de composantes. Le nom propre, en effet – ou son équivalent dans les langages non verbaux –, possède toutes les caractéristiques de l'individualité et nous donne à réfléchir sur le type de «valeurs» qui entrent dans sa composition.

D'un côté, cette unité linguistique et logique très particulière représente le point d'arrivée d'une différenciation reconnue provisoirement comme achevée, même si toutes les propriétés de l'objet qui s'y rapporte n'ont pas encore été constatées. Cet apparent paradoxe a donné lieu aux théories les plus diverses quant à sa nature et à sa fonction, qui ont révélé l'impossibilité de le définir en dehors d'un contexte vivant d'interprétation[19]. D'un autre côté, l'individualité inhérente au nom propre produit une sorte de cristallisation sémantique propice à la fixation de croyances qui, infléchissant nos raisonnements d'une manière à la fois *subjective* et *ordonnée*, concourent à la vivacité de la pensée. En d'autres termes, par le fait qu'il produise une image très nette de l'objet de la représentation, le nom propre provoque une sorte d'assouplissement, ou du moins de réorganisation des procédures de validation qui accompagnent le signe, ce pour quoi son emploi systématique (ainsi que celui de termes connexes) confère à l'énoncé une «crédibilité» accrue. Sa spécificité, sans aucun doute, influe considérablement sur notre vision des choses, dans un mouvement qui, reposant sur des observations empiriques continues, entraîne un développement rapide de la connaissance.

COMMENT LA CRÉATION DES SUBSTANTIFS D'INDIVIDUALISATION EST-ELLE POSSIBLE?

Conséquence limite d'une relation d'implication poursuivie indéfiniment, l'individualité, avons-nous dit, n'existerait que d'une façon idéale si ce n'était de la création d'un point de vue «subjectif» et «ordonné» sur les opérations qui lui permettent de voir le jour. Ceci, bien entendu, implique que si nous nous proposons de la définir comme une entité aux caractéristiques invariables et uniformes dans tous les contextes, comme ont essayé de le faire de nombreux philosophes jusqu'à ce jour, son statut restera incertain. Au contraire, nous pensons que le meilleur moyen d'en donner une définition acceptable consiste à l'évaluer relativement à la logique de l'interprétation dans un contexte donné, ce qui ressortira davantage à partir d'un exemple.

Un cuisinier dispose d'un sac de haricots secs qu'il se propose de trier pour les placer dans un germinateur. Pour ce faire, il sait qu'il doit regrouper tous ceux de même variété, à cause de leur besoin en eau et en luminosité semblable, sans parler des adaptations techniques que requiert l'élimination des racines. Également, il lui faudra retirer les matières inorganiques laissées dans l'appareil et veiller à mettre de côté les spécimens endommagés, de mauvaise qualité ou non comestibles. Procédant de la sorte, nous voyons que son but consiste à assurer l'«homogénéité» ou l'«unité» de la denrée qu'il a sous la main, ce groupe comportant en l'occurrence un

nombre fini de sous-unités de même type. Pourquoi, à cet égard, a-t-il choisi d'ignorer des détails encore plus discriminateurs, les traits distinctifs de chacun des haricots, et plus encore des substances parasites, n'apparaissant pas à ses yeux comme signifiants? À quoi est dû le rejet de critères de sélection permettant de composer des ensembles de plus petite envergure (comme la couleur, la forme, la composition chimique, la densité, le poids exact de chacune des parties) ou même de faire en sorte – ce qui correspondrait à la procédure d'individualisation la plus radicale – que le nombre des catégories égale celui des pièces contenues dans le sac? Tout dépend, bien entendu, de l'objectif que le cuisinier se fixe au départ, nommément de réussir ses germinations le mieux possible, objectif arbitraire et gouverné par des circonstances d'ordre conjoncturel. Mais il reste que, reconnu comme le centre de toutes les opérations qui s'ensuivent, c'est lui qui détermine le seuil à partir duquel l'interprète identifie des ensembles «distincts».

Cette subjectivité, à cause de son imprévisibilité et de l'imprécision qu'elle confère à la notion d'individualité, a toujours fait la hantise des logiciens qui ont tenté de l'éliminer en inventant de nouveaux modes de notation symbolique. À la suite de Bertrand Russell, leur intention était d'inventer un langage entièrement dénué de marqueurs d'individualité, ce qui a fait ressortir la possibilité de convertir un prédicat en sujet, mais surtout l'impossibilité de transformer un sujet en prédicat. Il va sans dire que dans la conception particulière de Willard Quine – qui eut bien voulu ramener la signification à un calcul des prédicats en dehors de toute valeur nominale –, ce langage permettrait de garantir non seulement l'objectivité de raisonnements scientifiques, mais surtout une normalisation des points de vue sur le réel. À cet effet, il suggère de remplacer chacune des occurrences du nom propre par une description analytique de l'objet qu'il désigne, en espérant que cela n'entraîne en cours de route aucune perte de signification. Considérons, par exemple, le sort réservé au nom de l'auteur de l'*Iliade*, dont l'expressivité représente un défi de taille :

> Il y a un **Y** tel que pour chaque **X**, **X** est Homère si et seulement si **X** est **Y**.

Ainsi, l'ambiguïté poétique attribuable à ce symbole disparaît pour que s'installe une relation propositionnelle univoque, dans la mesure, évidemment, où les variables impliquées ne comportent aucune imprécision. Mais cela est-il envisageable indépendamment de la dénomination puisque ce type de formulation ne comprend aucune référence à une réalité contingente?

À notre avis, la notion d'abstraction hypostatique[20], mieux connue sous le nom de «substantivisation», répond à cette question d'une façon adéquate. Il n'y a rien d'étonnant à cela, d'ailleurs, puisqu'elle se situe à la frontière de deux catégories phénoménologiques dont l'extension (la quantité) et la compréhension (la qualité) subissent continuellement des modifications. Le principe relationnel qu'elle met en branle se trouve illustré par le changement de signification qui survient au cours d'une inférence comme celle-ci :

> **La neige** est blanche
> donc
> **La neige** possède **la blanchéité**

L'apparition d'une unité nominale dans le second cas modifie la teneur du syntagme dans lequel elle s'insère. Logiquement parlant, l'assertion de départ, tout comme celle d'arrivée, font référence à deux champs de valeurs positives accusant des propriétés différentes : «est blanche», s'il renvoie à une image beaucoup mieux définie que «possède», s'apparente à ce dernier par le fait qu'il ne désigne aucun objet spécifique. «La neige» et «la blanchéité», de leur côté, impliquent assurément un certain nombre de qualités, mais distinguent un existant empiriquement vérifiable. Ce renversement, notons-le, fait appel à une décision arbitraire concernant la reconnaissance d'un statut individuel qui, dans la pratique, fait l'effet d'une sorte de métalangage superposé au plan de l'expression. Voici comment Claudine Tiercelin décrit cet aspect de la subjectivité :

> Abstraire, c'est concevoir, et non imaginer, en un mot «rassembler sous une supposition, faire une hypothèse», et non «reproduire dans l'esprit des intuitions sensibles élémentaires et les rassembler de manière à en faire une image».[21]

Elle présente ensuite les avantages de ce type d'inférence dans les termes que voici :

> «[Elle] consiste à faire d'un élément transitif de pensée un substantif» : ce par quoi nous pensions devient à son tour objet de pensée. [...] Quel est l'avantage? Il devient alors possible d'étudier les relations de ces nouveaux objets de pensée en leur appliquant de nouveaux prédicats. [...] Dès lors, l'abstraction ainsi entendue apparaît comme l'un des instruments les plus précieux de l'intelligence humaine : on s'en aperçoit en mathématiques où elle permet de transformer les opérations en sujets eux-mêmes des opérations.[22]

Pourquoi le prédicat «est blanche» serait-il ontologiquement différent du sujet «la blanchéité» qui s'insère pourtant dans le même genre de construction syntaxique? Nous voyons bien qu'entre les deux existe une différence de qualité, de quantité et de niveau, la blanchéité supposant des contrastes qu'ignore son pendant adjectival. Nous ne discuterons pas plus en détail de la nature de ces oppositions qui appellent des justifications débordant le cadre de notre exposé[23]. Convenons cependant qu'en règle générale (à moins d'adopter un point de vue qui n'est pas représentatif de l'usage) l'abstraction hypostatique permet un blocage de la description d'individualité de même qu'une accentuation de la détermination (l'extension devenant

minimale) qui suffit à créer une entité «intégrale». Tout indique alors que l'assertion résultante possède effectivement deux sujets détachés, mutation dont les conséquences phénoménologiques s'avéreront nombreuses et fructueuses.

Pour des raisons d'efficacité, comment une conversation pourrait-elle avoir lieu si, à chaque fois que survient un nom propre, les interlocuteurs décidaient de le remplacer par une série de prédicats? Pareillement, étant donné les avantages mnémoniques et conceptuels de la dénomination, pourquoi s'empêcherait-on de réduire la diversité d'un registre de valeurs à des unités reconnues comme intégrales d'un point de vue particulier, en d'autres termes de constater la condensation de certaines «propriétés» en «substance»?

Pour cette raison, l'étude des unités nominales a toujours soulevé beaucoup d'intérêt. Depuis le *Cratyle* de Platon, les projets, les hypothèses et les méthodes d'investigation se sont multipliés[24], bien qu'à l'heure actuelle nous ne disposions d'aucune définition qui fasse consensus. Les difficultés inhérentes à la caractérisation de l'individualité, qui se ressentent autant en philosophie que dans les autres disciplines, ont donné lieu à des explications non convergentes, avec des répercussions très marquées au niveau de la théorie de la dénomination. À ce jour, mis à part peut-être les travaux peu connus du sémioticien américain Charles S. Peirce, nulle modélisation véritablement constituée du nom propre n'affiche une cohérence suffisante sur le plan phénoménologique, et encore moins du point de vue de son emploi dans les langues naturelles. Voici à ce propos quelques commentaires significatifs :

> In view of the fact that names have been studied in a continuous tradition for twenty-four hundred years or so, it is perhaps remarkable that there is now little agreement about what a name is. There are, of course, many definitions. That, indeed, is the problem. The term name has been defined in diverse, often mutually incompatible ways; as a result, some arguments about names spring from inconsistent or unclear notions of what is being discussed.[25]
> Those who say that proper names are individual names have often expressed themselves in terms which are unprecise, and always, so it seems, in terms which are deficient from a linguistic point of view. In simple words : the thesis that proper names are individual names has never been formulated in linguistically relevant terms, and it has never been based on linguistic facts.[26]
> The concept of name and to a lesser degree that of proper name, despite the latter's apparent simplicity, has puzzled philosophers ever since the birth of philosophy. So that even in our time a famous logician complains that, «There is not yet a theory of the meaning of proper names upon which general agreement has been reached as the best». (Alonzo Church, *Introduction to Mathematical Logic*, cité par Zabeeh)[27]

QUELQUES CONSÉQUENCES D'UNE VARIABILITÉ SÉMANTIQUE INHABITUELLE

Malgré cela, il semble qu'une thèse «conventionnaliste» de la dénomination, pour des raisons culturelles sans doute, ait réussi à s'imposer, selon laquelle la relation entre le nom et la chose qu'il représente est tout à fait arbitraire. Dans cette acception, le fait qu'une personne s'appelle Michel, Gérard ou Paul ne change rien à la signification de l'image qui se forme dans notre esprit, puisque nous désignons toujours un même référent aux caractéristiques connues. Autrement dit, «Michel», «Gérard» et «Paul» pourraient fort bien se substituer l'un à l'autre sans altérer l'intelligibilité du message qu'ils véhiculent, pourvu que l'interprète se rende compte que s'est opéré un glissement au niveau des conventions qui régissent le langage. Or, si l'attribution de noms repose sur l'adoption de règles *ad hoc*, il s'ensuit qu'en marge d'une onomastique tout inductive, l'étude du nom propre peut se développer en une grammaire des plus rigoureuses, une grammaire normative et indépendante des circonstances de l'usage. En d'autres termes, parmi les catégories grammaticales déjà existantes, le nom propre occuperait une place bien délimitée et remplirait une fonction spécifique, toujours la même en synchronie et en diachronie, dans le catalogue de la langue.

Cette conception «fixiste» du code linguistique, enfermée dans une vision dyadique du signe qui représente l'objet en dehors de son contexte d'apparition, a connu une fortune heureuse puisqu'elle génère une image très découpée des classes qui le constituent. Des répertoires finis et relativement stables de mots, signifiant évidemment la même chose d'un interprète à l'autre pour que soit garantie l'efficacité de la communication, se distinguent dans un ordre réglé, ne tolérant que des irrégularités mineures. Pourtant, les faits démontrent que ces répertoires se transforment avec le temps – ce à quoi les grammairiens ne s'opposent pas en principe –, fluctuant en plus d'un individu à l'autre de sorte qu'aucun d'entre eux ne perçoit la réalité de la même façon.

Peut-être que des noms communs aussi spécifiques que «triangle», ou «centimètre» ou «hauteur» possèdent un référent qui coïncide sensiblement d'une occurrence à l'autre, mais il n'en va pas de même pour les noms de personnes, de lieux et de choses qui se montrent investis d'une dynamique difficile à définir. Pour employer un exemple souvent cité en philosophie, le mot «Aristote» signifie toute autre chose pour un lecteur peu scolarisé que pour un spécialiste de la philosophie hellénique, le premier reconnaissant vaguement une figure illustre, le second le rattachant à une définition plus ou moins développée du genre : «Stagirite, fondateur de l'Académie, élève de Platon, professeur d'Alexandre Le Grand, auteur de *De Organon*, etc.». L'impossibilité de définir

une catégorie linguistique qui prenne en considération ce genre de variation en est venue à convaincre certains auteurs, dont John Stuart Mill fut le représentant le plus connu, que le nom propre n'a pas de signification véritable.

L'image qu'il suscite dans l'esprit de l'interprète change tellement avec le contexte qu'il n'est pas toujours possible de caractériser ses fonctions morpho-syntaxiques avec certitude. Dans un effort analytique louable, Gottlob Frege, Bertrand Russell et Ludwig Wittgenstein – pour ne mentionner que les contributions les plus commentées – ont bien tenté de rétablir l'intégrité d'un paradigme grammatical d'individualisation, en marquant notamment une distinction entre le «référent», le «sens», la «connotation» et les «associations» des unités qui le composent. À notre avis, ils n'ont obtenu que des résultats mitigés n'ayant pas réussi à démontrer, entre autres, que l'attribution du nom propre est nécessairement arbitraire, qu'il remplit la fonction d'une sorte de pronom modifié, qu'il est intraduisible d'une langue à l'autre et qu'il présente des caractéristiques orthographiques, phonologiques, morphologiques, syntaxiques et sémantiques distinctives. Leur tentative de clarification, cependant, a beaucoup fait progresser la compréhension de signes linguistiques à référent unique, ne serait-ce qu'en prouvant qu'une conception «dualiste» et «fixiste» de leurs attributs ne réussit jamais tout à fait à en épuiser la signification.

---

1. B. Disraeli cité par A. Makolkin, *Name, Hero, Icon*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, avant-propos.
2. P. Maranda, *Mentalité et imaginaire québécois, rapport de recherche du CRSHC*, 1987.
3. *Ibid*., p. 236.
4. *Ibid*., p. 73-74.
5. *Ibid*., p. 291, 294-295. P. Maranda cite F. Dumont dans *La Vigile du Québec*, Montréal, HMH, coll. «Constantes», 1971.
6. G. Berkeley cité par C. Tiercelin, *La Pensée-signe*, Nîmes, Éd. J. Chambon, 1993, p. 122.
7. C. S. Peirce cité par H. Putnam, *Reasoning and the Logic of Things*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, 1992, p. 74.
8. Voir à ce sujet G. Steiner, *Épreuves*, Paris, Gallimard, 1993, où l'auteur soutient la thèse que «rien n'est plus faussé en notre siècle que le rapport à la vérité. Rarement l'humanité aura sacrifié à ce point à l'erreur».
9. É. Callot, *Idéalisme, rationalisme et empirisme*, Paris, Ophrys, 1985, p. 34.
10. S. Alexander, *The Basis of Realism*, exposé présenté devant The British Academy, le 28 janvier 1914, [s.l.], Read, 1928, p. 23.
11. A. Verdan, *Le Scepticisme philosophique*, Paris-Montréal, Bordas, 1971, p. 39.
12. *La Bible (L'Ancien Testament)*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 3 et 4 du livre de la *Genèse*. L'italique est de nous.
13. O. Jespersen, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, Londres, Allen & Unwin, Eanar Munksgaard, 1940-1949.
14. P. Christophersen, *The Articles : A Study of Their Use in English*, Londres, Milford, 1939.
15. E. Pulgram, «Theory of Names», dans *Beiträge zur Namenforschung*, vol. 5, n° 2, 1954.
16. M. Müller, *The Science of Language*, New York, Scribner, 1863.
17. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 3e éd., Paris, Payot, 1969.
18. La représentation de la valeur que nous présentons ici correspond au premier universel de Duns Scot, la *métaphysique*. Complétée par les deux strates de signification complémentaires que sont la *logique* et la *physique*, cette conception continue aujourd'hui de figurer comme un fondement de l'analyse propositionnelle et de la logique des quantifications.
19. Voir à ce sujet les trois synthèses les plus connues de la théorie du nom propre : J. Algeo, *On Defining the Proper Name*, Gainesville, University of Florida Press, 1973; H. Sørensen, *The Meaning of Proper Names*, Copenhagen, Gad Publisher, 1963; F. Zabeeh, *What is in a Name*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1968.
20. Le mot «hypostasie» apparaît très tôt dans l'histoire de la philosophie. L'explication que nous en donnons ci-après est conforme à celle de G. Granger dans «Contenus formels et dualité», *Manuscrito*, vol. X, n° 2, p. 195-210;
21. C. Tiercelin, *La Pensée-signe*, p. 139.
22. *Loc. cit.*
23. Ce travail sera mené à bien d'une manière beaucoup plus efficace en nous limitant à la conception propositionnelle d'un seul auteur. Il met à contribution des vecteurs de quantification qui se retrouvent présentement au centre d'une controverse en philosophie.
24. Pour en témoigner, J. Algeo dresse une liste des auteurs qui, sans publier de livre spécifiquement sur le sujet, ont traité de façon extensive de la théorie du nom propre. Chez les grammairiens seulement, il mentionne les noms de Jespersen (1924), Bloomfield (1933), Sørensen (1958), Long (1961), Strang (1968), Poutsma (1914), Kruisinga (1932), Christophersen (1939) McMillan (1949), Gardiner (1954), Hockett (1958), Sledd (1959), Chomsky (1965), Gleason (1965), Roberts (1967), Zandvoort (1969), Quirk (1972), Utley (1963), Smith (1964) et Chafe (1970). Chez les philosophes et les littéraires, l'énumération est aussi longue.
25. J. Algeo, *On Defining the Proper Name*, p. 3.
26. H. Sørensen, *The Meaning of Proper Names*, p. 77.
27. F. Zabeeh, *What is in a Name*, p. 71.

CONDITIONS POUR LES THÉORIES DE L'ASÉMANTICITÉ DU NOM PROPRE

LOUIS HÉBERT

Cet article pose, au regard de la sémantique, les principales difficultés des théories linguistiques et philosophiques postulant l'asémanticité du nom propre. Le nom propre ne peut être que dépourvu d'un «sens», pas du «sens», tant les sens de «sens» sont multiples... Ainsi, pour soutenir le vide sémantique du nom, l'autonymie, le classificateur analytique, l'homonymie et la motivation doivent être expulsés du sens pertinent, la dénotation (au sens linguistique), et relégués à d'autres «sens», la connotation (au sens linguistique) ou le «sens» interlingual (ou cognitif ou éidétique), par exemple. En fait, le débat sur le sens des noms propres peut être interprété comme une tentative de réduire cette classe à l'une ou l'autre des classes avec lesquelles elle est interdéfinie : les déictiques (asémanticité) et les noms communs (sémanticité). Ces trois catégories sont chacune le lieu d'une rigidité (plus ou moins forte), respectivement : la désignation, l'énonciation et la signification.

This article presents, from the viewpoint of semantics, the principal difficulties of linguistic and philosophical theories that postulate the asemanticity of the proper noun. The proper noun can be deprived of «a meaning», but not of «meaning». In order to support the semantic void of the name, aspects as «autonymie», the analytical classifier, homonymy and motivation should be explused from the relevant meaning, denotation (in the linguistic sense), and relegated to other «meanings», such as connotation (in the linguistic sense) or interlingual (or cognitive or eidetic) «meaning», for example. Indeed, the debate on the meaning of proper nouns can be interpreted as an attempt to reduce this class to one or other of the classes with which it shares a definition: the deictic (asemanticity) and common nouns (semanticity). Each of these three categories respectively represents, more or less rigidly : designation, enunciation and signification.

INTRODUCTION

Le nom propre pose de façon incisive le problème du sens, puisque à la question de savoir si les noms propres ont un sens, les réponses oscillent de l'asémanticité (Mill, Kripke, Ullman, Lerat...) à l'hyper-sémanticité (Barthes, Dauzat, Bréal, Jespersen...). La diversité de ces réponses provient (entre autres choses) :

1. de la définition que l'on se donne du nom propre (et donc de l'extension de l'ensemble onomastique);
2. des emplois linguistiques et pragmatiques, susceptibles d'en modifier la sémanticité;
3. de l'appareillage théorique utilisé;
4. de la définition que l'on se donne du sens[1].

Pour une approche synthétique de la «question», on doit donc se doter d'une typologie des sous-classes de noms propres, d'une typologie des emplois linguistiques (cf. Meyer et Balayin) et d'une typologie des emplois pragmatiques (cf. Molino). Le nom propre apparaîtra alors comme doté d'un comportement morpho-syntaxique et d'une sémanticité variables. Quant aux disciplines impliquées, elles sont nombreuses : la linguistique (Bréal, Dauzat, Ullman, Lerat, Molino...), les approches littéraires (Barthes, Nicole, Grivel...), la logique (Mill, Frege, Russel, Kripke...), l'anthropologie (Lévi-Strauss...), etc. Comment les convoquer sans les trahir, les termes d'une discipline n'étant pas forcément traduisibles dans ceux d'une autre? Impossible. Ne reste que la possibilité de transcoder, plus ou moins adéquatement, des termes de départ dans les termes d'une discipline d'arrivée, elle-même hétérogène : la sémantique, dont l'objet est par définition le «sens» et/ou la «signification»... Étant donné la multitude des acceptions possibles du mot «sens», on peut affirmer sans grand danger que le nom ne peut être privé du «sens», seulement d'un «sens». Il faudra donc distinguer les différentes acceptions du mot et les doter si possible d'appellations discriminantes.

Nous ne prétendons pas réaliser entièrement ce programme ici. Nous ne convoquerons que quelques théories linguistiques et logiques. Il est possible de ramener les différentes polémiques autour de l'opposition dénotation/connotation en linguistique (rappelons que la dénotation et la connotation logiques correspondent, respectivement, à la référence et au signifié linguistiques, nous n'utilisons ici que les termes de linguistique). Relativement à la dénotation du nom propre, on aura surtout la polémique asémanticité/hyper-sémanticité. Relativement à la connotation, l'opposition réside plutôt entre sémanticité et hyper-sémanticité. On peut envisager les différentes conceptions dénotatives comme autant d'efforts pour réduire le nom propre à l'une ou l'autre des classes suivantes : les déictiques (asémanticité), les noms communs (sémanticité) et les noms communs prédiqués (la description définie) (hyper-sémanticité). Nous n'étudierons ici que les théories de l'asémanticité, plus particulièrement nous verrons les différents «sens» qui doivent être écartés pour soutenir le vide dénotatif du nom propre : l'autonymie, le classificateur, l'homonymie

et la motivation. Ces sens doivent être considérés comme connotatifs et/ou comme non linguistiques. Plus précisément, nous ne parlerons que du prototype du nom propre : l'anthroponyme, en emploi linguistique premier (Meyer et Balayin) et en emploi référentiel unique (Molino). Enfin, nous verrons comment le système linguistique peut être envisagé comme le flux d'une rigidité.

Posons une définition linguistique de la dénotation et de la connotation, celle de Kerbrat-Orecchioni (1990 : 425). On situe ici la connotation au sein de la *sémiosis*, ailleurs elle peut évidemment être reléguée au non-linguistique :

> On peut considérer que le contenu sémantique d'une unité linguistique quelconque se décompose en deux types de composantes : les traits dénotatifs, qui seuls interviennent directement dans le mécanisme référentiel, reflètent les propriétés objectives de l'objet dénoté, et sont seuls en principe impliqués dans la valeur de vérité de l'énoncé; les traits connotatifs, qui jouent certes un rôle non négligeable dans le choix du signifiant, mais dont la pertinence se détermine par rapport à d'autres considérations que celle de la stricte adéquation au référent. On en donnera deux exemples : 1) Le contenu de «fauteuil»[2] s'oppose dénotativement à celui de «chaise» sur la base du trait /avec accoudoirs/ *vs* /sans accoudoirs/ : ce «sème» est en effet le seul trait véritablement distinctif, dans la mesure où c'est de lui que dépend l'adéquation référentielle du signifiant, quelle que soit la situation de discours. Mais le terme connote en outre l'idée de confort : même si tous les fauteuils ne possèdent pas nécessairement cette propriété, le trait /confortable/ vient s'inscrire dans «l'image associée» au concept par la masse parlante, et surdéterminer le contenu sémique de l'*item*. 2) «Chaussure» s'oppose dénotativement à «chaussette», mais connotativement à «godasse» : ces deux termes ont en effet la même extension; ce n'est donc pas la nature du référent qui détermine dans ce cas le choix du signifiant, mais les caractéristiques de la situation de communication (connotation de type «niveau de langue»).

Posons, d'autre part, l'excellente définition que propose Rey-Debove du nom propre et qui met en lumière tous les problèmes de la conception asémantique.

> Substantif servant à dénommer un objet singulier qui relève d'un code de la connaissance (interlingual) et non d'une langue particulière. Le sens cognitif (non langagier) [la dénotation au sens logique (cf. Rey-Debove, 1979 : 29)] du nom propre correspond à la description définie; son sens langagier est limité à la connotation autonymique[3] («Goethe» : «ce qui (ou la personne qui) s'appelle "Goethe"»). Le nom propre peut être partagé par plusieurs objets et fonde la classe métalinguistique définie en compréhension des objets appelés *Goethe*.
>
> (1979 : 104-105).

SENS ET AUTONYMIE

S'il est asémantique, le nom propre peut être rapproché des déictiques. Cependant, noms propres et déictiques possèdent un minimum de «sens». Il faut donc le spécifier comme non linguistique pour soutenir l'asémanticité du nom propre. Les déictiques sont des expressions dont le référent ne peut être déterminé que par rapport à l'énonciation même : le référent de «je» est «ce qui dit «je»». Il y a des déictiques personnels («je»), des déictiques spatiaux («ici») et des déictiques temporels («maintenant»). L'ensemble des déictiques peut être plus ou moins étendu, selon les théoriciens. Étendu, il pourra inclure les corrélatifs de «je – ici – maintenant», soit «tu – là – hier», etc.; les démonstratifs; voire tous les pronoms de la troisième personne... En général, cependant, on exclut les pronoms de la troisième personne. En effet, le «il» (comme les autres pronoms de la troisième personne) doit être séparé du «je-tu» puisque :

> [...] c'est le contexte *linguistique* qui permet de l'interpréter (on le lie à son antécédent, qui lui confère un signifié), alors que les embrayeurs de personne se voient attribuer une interprétation par la seule situation d'énonciation. (Maingueneau, 1986 : 5)

Il faut admettre que les déictiques, en particulier les déictiques personnels, ont malgré tout un «sens» stable dans tous leurs emplois, un certain sens en langue donc. À l'opposé des noms communs qui délimitent *a priori* une classe d'objets,

> [...] en dehors de telle ou telle énonciation, il n'existe pas de classe d'objets susceptibles d'être désignés par «je». En dernière instance, est «je» celui qui dit «je» dans tel énoncé-occurrence : pour être «je» il faut et il suffit de proférer «je». (Maingueneau, 1986 : 5)

Le sens des embrayeurs fait donc intervenir une forme de réflexivité : le contenu de «je» est «ce qui dit "je"». Les noms propres font aussi intervenir un contenu réflexif, «Fido» désigne «ce qui est dit "Fido" (par *je*)». Selon Jakobson,

> [...] le nom désigne quiconque porte ce nom. L'appellatif «chiot» désigne un jeune chien, «bâtard» désigne un chien de race mêlée [...], mais «Fido» ne désigne ni plus ni moins qu'un chien qui s'appelle «Fido». (1981 : 177-78).

Cependant la référence du nom propre reste stable (sauf homonymie) à travers une infinité d'énonciations, alors que c'est rarement le cas pour les embrayeurs (Maingueneau).

On comprendra que tous les signes possèdent ce sens d'être (1) ce qui énonce, ou d'être (2) ce qui est énoncé (ou d'être ce à qui on énonce); on ajoutera que tout signe possède aussi ce sens d'être (3) ce qui est énoncé *tel* («je», ou «Fido», ou «chien»). Il s'agit clairement dans ce dernier cas de la connotation autonymique : tout signe et toute composante sémiotique étant avant tout signes d'eux-mêmes. Un déictique personnel comme «je» posséderait donc trois formes de sémanticité : celle d'être ce qui dit; celle d'être ce qui est dit; et celle d'être ce qui est dit tel (ici «je», au lieu de «chien» ou «Fido»...). Le nom propre, comme les autres signes non déictiques, ne possède que les deux dernières formes de sémanticité[4], qu'on pourra appeler connotation autonymique générique (être dit) et connotation autonymique spécifique (être dit tel). Alors (même en admettant que la première forme de sémanticité soit dénotative, elle est exclusive aux déictiques), le nom ne posséderait pas de contenu dénotatif, puisque la connotation autonymique n'intègre pas le contenu dénotatif. Toutefois, on voit bien qu'on ne peut plus soutenir l'asémanticité du nom propre, mais seulement son vide de dénotation et cela reste à démontrer. Ce sens dénotatif constituerait un deuxième niveau de sémanticité qui viendrait se superposer (si l'on veut dans le cadre d'une sorte de parcours génératif du sens ou du parcours référentiel) à un premier niveau, la connotation autonymique générique et spécifique[5]. Ainsi «fauteuil» aurait les sens suivants : «ce qui est dit», «ce qui est dit "fauteuil"» et 'fauteuil', son contenu dénotatif. Le nom propre peut seulement être dépourvu du deuxième niveau de sémanticité. Si tel est le cas, il «mettrait en vitrine» par son vide dénotatif, comme le déictique, le contenu autonymique, qui est en réalité celui de tout signe[6].

SENS ET CLASSIFICATEUR

Si l'on considère que le contenu d'un nom propre est rendu par un sujet prédiqué (formant une description) du type «ce qui est dit "Fido"» ou «un chien qui est dit "Fido"», il faudra préciser le statut sémantique de ce sujet : simple point logique vide? ou encore classificateur intégré au contenu du nom propre? Dans le cas où le sujet est représenté par un pronom démonstratif, on conclura qu'il s'agit assurément d'un point logique vide, représenté par un élément présumé sans contenu linguistique. Mais qu'en est-il de «chien» dans l'exemple de Jakobson? En raison de l'argumentation générale, qui vise à comparer et à distinguer nom commun («chien») et nom propre («Fido»), on dira que Jakobson n'intègre pas dans le contenu de «Fido» le classificateur «chien». Sans quoi le nom propre serait doté d'un supplément de sens (le fait de porter le nom de «Fido»), par rapport au nom commun qui lui sert de classificateur, puisque Jakobson, contrairement à nous, ne voit pas l'autonymie comme présente dans tout signe. Ce qu'il tente de démontrer par la suite, c'est que le nom propre s'opposerait au déictique en ce que le premier est réflexif dans le code et le second, dans l'énonciation. Bref, le point logique vide d'un démonstratif aurait pu remplacer «chien». On peut présumer que le contenu d'un nom néologique (et non dérivé) eût pu être décrit ainsi par Jakobson : «Jxjqpx» signifie «**ce** qui s'appelle "Jxjqpx"». Rey-Debove, en illustrant le contenu autonymique du nom propre, utilise concurremment les deux formes de représentation du sujet, avec le démonstratif et avec un nom commun : «Goethe» : «**ce** qui (ou la **personne** qui) s'appelle "Goethe"». Mais ce nom commun n'est pas intégré dans le contenu puisqu'elle considère que le nom propre ne possède pas de sens linguistique (seulement un sens «langagier», lié au langage, la connotation autonymique).

À l'opposé, pour Ducrot, «Fido» (ou «Médor» si vous préférez) aurait pour contenu le classificateur «chien» (ce classificateur est-il un sémème ['chien'] ou seulement un sème [/chien/]?)[7]. Pour Ducrot, tous les noms propres ne possèdent pas ce contenu, il faut qu'ils soient «spécialisés». Selon le *Dictionnaire de linguistique*, «le nom propre n'a pas d'autre signifié que le nom (l'appellation) lui-même»; cependant les noms propres, «sémantiquement, se réfèrent à un objet extralinguistique, spécifique et unique, distingué par sa dénomination des objets de même espèce»[8] (Dubois *et al.*, 1991 : 397). Le nom propre interviendrait donc au deuxième temps d'une procédure de discrimination procédant d'abord par un classificateur (la «même espèce»). Si ce classificateur était intégré au contenu linguistique, nous aurions ici une théorie qui fait du nom propre, au minimum, un élément doté du contenu d'un nom commun (nous disons au minimum, puisqu'il s'agirait ensuite de préciser si la distinction finale qu'opère le nom propre procède par sémanticité ou asémanticité [une simple étiquette interlinguale]). Mais cette théorie parle plutôt du nom comme vide linguistiquement : le nom ne constitue pas une propriété intégrée à la dénotation; le classificateur également n'est pas intégré, il n'est qu'analytique. D'ailleurs, plusieurs théoriciens soutiennent, comme Searle, qu'à chaque nom propre est associé analytiquement (en logique) un terme général. Cependant, il faudrait encore déterminer si ce classificateur analytique est interne ou non à la *sémiosis*. Il semble externe selon le *Dictionnaire* (et chez Ullman, 1959 : 24-25). Lerat réfute l'existence même du classificateur. Cela veut dire qu'il se croirait obligé d'inclure ce classificateur dans la *sémiosis* et qu'il contreviendrait par là à son hypothèse du nom propre vide de sens : le nom propre n'est pas «une "description identifiante" (Searle), mais une identification sans description» (Lerat, 1983 : 73).

SENS ET HOMONYMIE

L'homonymie pose doublement problème aux théories de l'asémanticité : comme condition de la spécialisation des noms propres et comme paradigme fondé sur une propriété du référent. L'homonymie s'inscrit dans l'ensemble des problèmes confrontant un signi-

fiant invariant et des signifiés variables. On ne peut faire l'économie de cette question en quelques lignes, mais il conviendrait de distinguer de l'«homonymie» : «sens», «acceptions» et «emplois» différents d'un même signifiant (cf. Rastier, 1987 : 64-70). Bien sûr, dans les conceptions asémantiques du nom propre, l'homonymie ne résidera pas dans le fait qu'un même signifiant puisse recouvrir des signifiés radicalement différents (définition traditionnelle de l'homonymie); il s'agira plutôt de sens éidétiques (interlinguaux, cognitifs) radicalement différents ou encore d'individus référentiels radicalement différents. Notons que, contrairement à l'homonymie de nom commun qui touche un nombre très limité de sémèmes distincts, l'homonymie de nom propre peut toucher un nombre indéterminé d'individus.

Dès qu'un nom est utilisé pour deux porteurs différents et plus (qu'ils appartiennent ou non à la même classe de référents), on pourrait envisager une forme de compréhension basée au moins sur la propriété de posséder des signifiants identiques. Cette propriété serait semblable à celles que stipule un nom commun pour son extension ('fauteuil' suppose /avec accoudoirs/). Les tenants de l'asémanticité rétorqueront qu'il ne s'agit que d'un paradigme fondé sur l'identité de la connotation autonymique des signes homonymiques, que d'une «classe métalinguistique» (cf. Rey-Debove), c'est-à-dire une classe non pertinente quant à la dénotation[9]. Quant aux autres sens interlinguaux (non linguistiques) évoqués par un nom propre homonymique, on pourra, à la limite, les porter au compte de la connotation mondaine (le sens interlingual du nom de l'Empereur travaille le nom de Napoléon, votre voisin).

Le deuxième problème est plus difficile à congédier élégamment. Dans l'éventualité où une classe homonymique (fondée sur l'identité de la connotation autonymique) regroupe des éléments équivalents relativement à d'autres propriétés, y a-t-il constitution d'un signifié inhérent (dénotatif) sur cette base? Il faudrait bien sûr que ces propriétés soient considérées comme non connotatives et non accidentelles; ce qui, selon Ducrot, serait le cas des classes telles humain, chien, etc. Cette sémanticité procéderait du principe suivant : dès qu'un nom propre néologique est utilisé pour un deuxième individu (homonymie) appartenant à une même classe de référents, il tend à intégrer dans son contenu un classificateur qui marque cette classe de référents. Les noms spécialisés seraient des noms dont l'homonymie *de facto* se trouve de plus reconnue par le système linguistique. Dans la mesure où ce classificateur serait le seul élément de contenu dénotatif, deux noms spécialisés comme «Antoine» et «Bernard» constitueraient de parfaits synonymes (on nous a répété qu'ils n'existaient pas!), ce qui contreviendrait au principe de la commutation, fondé sur la solidarité (Saussure) ou sur la présupposition réciproque (Hjelmslev) entre signifiant et signifié...

SENS ET MOTIVATION

Les théories de l'asémanticité du nom propre doivent considérer, d'une part, que la motivation n'est pas le sens et, d'autre part, qu'aucun des termes d'une relation de motivation ne peut être le sens dénotatif d'un nom propre.

Proposons une définition large de la motivation. Postulons que la motivation suppose (1) une relation d'identité-équivalence établie entre un élément ou assimilé d'un signe (signifiant, signifié, sème, phème; connotation, référent, etc.) et un autre élément ou assimilé de ce signe («Lebon» dont le référent est bon) ou d'un autre signe («bon» contenu dans «Lebon» en relation avec l'isotopie de la bonté présente par ailleurs dans le texte); et (2) la surdétermination de cette relation par le terme /naturel/ de la catégorie anthropologique naturel/culturel[10]. Dans une représentation scalaire, on placera les termes polaires d'identité totale et d'altérité totale, entre les deux s'étend le champ de l'équivalence (au sens large). On pourra articuler ce champ, dans l'ordre, en équivalence (au sens restreint), contrariété, contradiction[11]. La contradiction est plus proche de l'altérité que la contrariété en ce que les deux termes contradictoires peuvent difficilement coexister (c'est ainsi que le carré sémiotique prévoit un métaterme entre les contraires, mais pas entre les contradictoires, ce qu'on pourrait par ailleurs critiquer). En général, on ne considère la motivation que sous l'angle de l'identité ou de l'équivalence (au sens restreint), toute relation placée au-delà du seuil d'équivalence ne pourrait servir qu'à fonder une relation d'arbitrarité. On peut toutefois prévoir une motivation au sens large : elle qualifie non seulement une relation d'identité ou d'équivalence (un Lebon bon), mais également une relation de contrariété (un Lebon mauvais) ou de contradiction (un Lebon non bon). Le terme d'arbitrarité au sens restreint (corrélatif de la motivation au sens large) qualifiera seulement la relation entre deux éléments appartenant à des axes sémantiques différents, en relation d'altérité donc (un Lebon roux) (il faut bien sûr une surdétermination par la catégorie anthropologique). Chacun de ces types de relations produira évidemment un «effet» de motivation différent.

Regardons maintenant quelques types de motivation, que nous illustrerons par des cas de relations d'identité-équivalence et à l'intérieur d'un même signe (la motivation au sens habituel). Distinguons deux types, selon qu'on fasse appel ou non à l'assimilation morpho-sémantique pour produire un trait. L'assimilation morpho-sémantique procède de la *sémiosis* et est le processus menant à la sélection réciproque d'un signifiant et d'un signifié. Lerat nous fournit deux exemples de motivation en dehors de l'assimilation morphologique. Pour lui la motivation (au sens étroit de son exemple) n'est pas le sens : elle n'appartient pas au domaine linguistique, mais à celui des «représentations mentales» ou «connotations psychologiques» (Lerat, 1983 : 98). On distinguera deux

choses dans ce passage, la connotation et la motivation; la relation de motivation est établie entre un trait connotatif et un trait du référent[12] :

> [...] la motivation n'est pas le sens, et la reconnaissance d'un ou de plusieurs composants lexicaux n'a d'effet que sur la représentation; ainsi, *Savigny* et *Savignac* évoquent des régions différentes de la France sans que l'on puisse pour autant voir ici un sème «méridionalité» et là un sème «septentrionalité». De même, rien n'autorise à parler du «signifié» d'un nom de pâtes italien comme le fait R. Barthes : l'«italianité» est inférable du signifiant, qui peut être interprété comme un indice sémiologique, mais n'est en aucune façon un élément du contenu du nom propre (un signifié lexical, c'est-à-dire un sémème). (Lerat, 1983 : 72)

Abordons maintenant le deuxième type de motivation. Par assimilation morpho-sémantique, on produira des traits dénotatifs ou connotatifs et les comparera aux traits du référent de ce signe. Si l'on souscrit à la thèse de l'asémanticité, les seuls traits du nom propre qui puissent prendre part à ce type de motivation sont connotatifs. Ils sont produits lorsqu'on «identifie mal» les morphèmes en cause, au sein d'une classe homonymique (fondée sur l'identité des signifiants) – en passant de «Jean» à |«gens»| ou de «Jean» mon voisin à |«Jean»| l'évangéliste – ou au sein d'une classe paronymique (au sens large, fondée sur l'équivalence des signifiants) – par exemple en extrayant |«amor»| de «Roma» ou |«meurt»| de «Meursault» (*L'Étranger*) ou |«bon»| de «Lebon» (le véritable morphème étant «Lebon», selon nous)[13]. Nous intégrerons ici l'exemple de Kripke analysant «Dartmouth» en «Dart-mouth» et rejetant le lien éventuel de motivation (le fait que «Dartmouth» soit ou non à l'embouchure de la Dart). Puisque Lerat et Kripke considèrent que des expressions complexes comme «Montagne Blanche» sont asémantiques, nous dirons que la production de traits comme /montagne/ et /blancheur/ à partir de ces expressions procède par substitution au sein de classes homonymiques (en passant d'un nom propre vide à un nom commun ou à un adjectif).

Les autres classes (verbes, noms communs, adjectifs) n'ont pas cette limitation structurelle, leurs traits peuvent être dénotatifs ou connotatifs. Dans plusieurs cas, certains sèmes dénotatifs, voire tous, ne correspondent pas ou plus aux traits du référent : par exemple, si «fauteuil» désigne un «homme», ou si «l'homme au chapeau rond» ne porte pas, ne porte plus, n'a jamais porté un chapeau rond et est en réalité un ticket de métro... Ici la motivation prend le sens de valeur de vérité. En transférant au niveau du sème les propositions de Donnellan (1972), on dira que les sèmes dénotatifs sans contrepartie référentielle n'ont alors qu'un usage référentiel et plus d'usage attributif[14]. Une expression quelconque dont aucun des sèmes dénotatifs n'aurait de contrepartie référentielle constituerait donc une sorte de nom propre; mais, à la différence de celui-ci, elle serait sentie comme arbitraire du point de vue de l'assimilation morpho-sémantique dénotative (ce pourrait être le cas de notre «fauteuil» ou encore des pronoms, dont les sèmes grammaticaux n'ont pas nécessairement de correspondants référentiels). Au contraire, le nom propre ne sera ni motivé ni arbitraire relativement à ce type de motivation : il n'a pas de sens dénotatif qui permette de qualifier la relation (il constituera le terme neutre sur un carré articulant la catégorie motivation/arbitrarité; cette motivation neutre est à distinguer du fait qu'un terme n'ait subi encore aucun procès d'évaluation de la motivation, qu'il ne soit pas encore placé sur le carré de la motivation). Le nom propre prototypique serait donc, au point de vue sémantique seulement (excluant les aspects morpho-syntaxiques), une expression linguistique dont on convient qu'elle n'a qu'un usage référentiel.

Ce type de motivation intervient aussi dans le débat sur le contenu du nom propre lorsqu'on présume que ce contenu est rendu par l'analyse morpho-sémantique d'une description définie paraphrastique (et non plus par l'analyse morpho-sémantique du nom propre lui-même), comme dans la conception de Russel. Si je dis que le contenu d'«Aristote» est la description définie 'le précepteur d'Alexandre' : dans un autre monde cette description pourra ne plus, ne pas être adéquate, c'est-à-dire motivée.

Les conceptions asémantiques doivent reconnaître que les signes utilisés pour former un nom propre ne sont pas au départ nécessairement asémantiques. Ils seraient cependant vidés de leur sens dénotatif au terme du procès de désémantisation que constitue le baptême, l'un des emplois pragmatiques du nom propre (Molino). Cet emploi a des incidences linguistiques en retirant le nom propre de l'usage attributif. À cette désémantisation correspond symétriquement le procès de resémantisation du nom propre que constituerait l'onomastique littéraire ou scientifique, ou le simple calembour d'un enfant[15]... Ce procès interprétatif peut évidemment être mis en abyme dans le texte par le texte grâce à une *annomination* (*Gradus*) («Je te dis que tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église»). Ces resémantisations permettent de nouveau de juger de la motivation par assimilation morpho-sémantique, mais ce sens retrouvé, connotatif, n'a pas le même statut que le sens perdu, dénotatif. On peut noter deux formes de resémantisation : celle qui retourne ou prétend retourner au véritable sens prébaptismal (notamment par l'intervention des états synchroniques antérieurs et des transcodages en langues étymologiques) – l'onomastique scientifique – et celle qui génère du sens sans se soucier de retourner au véritable sens prébaptismal.

En résumé, les théories asémantiques doivent prétendre qu'une description comme «Le-bon», voire «l'homme au chapeau rond», a perdu son sens. Trois solutions s'offrent alors : la «destruction» du sens; le passage dans un «sens» non pertinent, par exemple la connotation; la

virtualisation du sens (dans la mesure où l'on distingue virtualisation, l'un des statuts possibles de l'existence, et néantisation). On peut bien sûr prévoir des possibilités complexes : le passage du sens à la connotation sera causé par une virtualisation du contenu dénotatif (ou accompagné par elle), etc.

SENS ET DÉSIGNATION RIGIDE

Les théories asémantiques doivent rejeter comme non pertinent le «sens» extrait d'un nom propre par analyse morpho-sémantique («Dartmouth» n'équivaut pas à «l'embouchure de la Dart») ou par analyse morpho-sémantique d'une description définie présumée équivalente («Aristote» n'équivaut pas «au précepteur d'Alexandre le Grand»). En contrepartie, cette vacuité sémantique permettrait au nom propre de toujours désigner le même individu malgré les variations possibles de ses propriétés : le nom propre est un *désignateur rigide*. Kripke a introduit ce concept de désignateur rigide en réaction à l'assimilation par Russel des noms propres aux descriptions définies. La fonction de désignation rigide distingue ainsi nom propre et description définie. Si le nom propre est désignateur rigide, c'est justement parce qu'il est irréductible à une description définie ou à un faisceau de descriptions définies. Pour Kripke, le nom propre désigne le même individu dans tous les mondes possibles, à travers toute modification de ses propriétés. Ainsi «Aristote» ne fait pas que désigner «le précepteur d'Alexandre» (description définie), mais également le même individu dans tous les mondes possibles, même dans celui où il n'aurait pas été précepteur d'Alexandre[16]. Lerat applique à la linguistique le concept logique de désignateur rigide :

> Si l'on admet la conception instrumentale selon laquelle le sens est un invariant qui résiste à la paraphrase «dans tous les mondes possibles», il est clair que, parmi les noms, seuls ceux que l'on appelle fort opportunément «commun» ont cette propriété. Aussi bien, proposer une définition d'un nom propre n'est concevable qu'au prix d'une périphrase situationnelle, et non pas d'une paraphrase linguistique : si je remplace «Phèdre» par «la fille de Minos et de Pasiphaé», il s'agit nécessairement de l'épouse de Thésée et non pas d'une autre femme qui pourrait porter le même nom. (Lerat, 1983 : 71)

Rigidité du sens ou de la référence, il faut choisir, dans la mesure où l'on ne possède pas une théorie des traits linguistiques actualisés/virtualisés en contexte (comme celle de la sémantique interprétative de F. Rastier). L'élargissement que nous proposerons du concept de rigidité permettra de mieux saisir la spécificité du nom propre par rapport à d'autres classes morpho-syntaxiques auxquelles on le compare, celle des noms communs et celle des pronoms déictiques. Toutes sont dotées d'une rigidité, mais elles s'appliquent à des constituants différents du procès linguistique. La rigidité, dirons-nous simplement, est la propriété pour un élément linguistique de maintenir un invariant malgré les variables. On peut alors concevoir le système linguistique comme le «flux d'une rigidité» circulant dans trois processus dynamiques : l'énonciation, la signification (au sens de production de sens) et la référence. Du déictique au nom commun, la rigidité se déplace de l'énonciation à la signification; du nom commun au nom propre elle passe de la signification à la référence (la rigidité de la référence permet l'identification, l'une des fonctions du nom propre). Plus précisément elle réside, respectivement, dans la position du référent relativement à l'énonciation, dans la classe de référent présumée, et dans l'individu référentiel désigné (abstraction faite de l'homonymie). Ces diverses rigidités, qui peuvent bien sûr être volontairement flouées («fauteuil» pouvant servir à désigner un roman, par exemple), constituent les points fixes de toute l'organisation du langage. Du nom commun le nom propre retient et exacerbe la relative rigidité référentielle; du déictique, son faible contenu inhérent. Si le nom propre est désignateur rigide, le nom commun s'avère «significateur rigide» et le déictique (du moins «je», prototype de la classe), «énonciateur rigide».

Une telle conception fait apparaître le triangle (infernal pour tout sémioticien) énonciation-signification-référence, où chaque terme présuppose le précédent (du moins dans la perspective de Frege où le sens détermine la référence). On peut corréler chaque pointe du triangle à l'une des trois classes morpho-syntaxiques étudiées et également à l'un des trois champs linguistiques définis par Molino dont elles constituent chacune le prototype : ce sont le champ déictique (tout ce qui se rattache à moi, ici et maintenant), le champ de la représentation (noms communs et verbes) et le champ du nom propre. Molino ajoute donc le champ du nom propre comme intermédiaire des deux champs déjà dégagés par Bühler :

> Il nous semble que le nom propre constitue un autre champ linguistique, qui occupe une place intermédiaire entre les deux autres : en effet le nom propre est un nom, mais son fonctionnement morpho-syntaxique, sémantique et pragmatique le rapproche des déictiques, des pronoms personnels par exemple. C'est cette place intermédiaire qui permet, croyons-nous, de résumer et d'expliquer ses propriétés linguistiques : le nom propre, désignant l'individu dans son identité et sa continuité spatio-temporelle, utilise le champ de la représentation selon des modalités proches du fonctionnement du champ déictique en faisant d'un signifiant la marque propre d'une singularité. (Molino, 1982 : 19)

Cette médiation que constitue le nom propre entre le champ déictique et le champ de la représentation peut d'ailleurs se lire implicitement chez Granger (1982) pour qui la spécificité du nom propre est d'être un «il» (champ de la représentation) commutable en «tu», et donc subséquemment en «je» (champ déictique), dans le cadre d'une interpellation effective ou potentielle[17].

1. Selon Lerat, «La question de savoir si les noms propres ont un sens n'est difficile à trancher que lorsqu'on ne se donne pas une définition précise du sens» (1983 : 71).
2. Nous utiliserons les quelques symboles suivants : – «signe»; – *signifiant*; – /sème/; – 'sémème' ou 'signifié'; – /réécriture/.
3. Le «sens» du nom propre est ainsi uniquement connotatif; remarquons cependant que cette connotation peut constituer une description définie («ce qui s'appelle X»), dans la mesure où l'on considère le nom comme une propriété du référent (s'il y a homonymie, cette «description définie» sera sentie comme non pertinente, le sens interlingual devra alors intervenir pour lever l'ambiguïté). Mais généralement on ne considère pas qu'il s'agit d'une propriété retenue par le système dénotatif (*cf.* Dubois).
4. Relativisons quelque peu la spécificité des déictiques : tout comme pour les déictiques, le contenu d'un non-déictique, comme «il», «ceci», «amour», ou «Napoléon», est déterminé relativement à l'énonciation : un non-déictique est «ce qui est dit "il" (non-personne) par *je* à *tu*, ici et maintenant». Mais ce trait ne permet pas de distinguer «ceci» et «amour», seulement «je» et «amour» ou «je» et «ceci».
5. Nous inversons ainsi l'ordre génératif habituel qui voit la connotation comme élément «second», s'ajoutant à la dénotation (logique ou linguistique) qu'elle présuppose. Rey-Debove (1979 : 33, 132), par exemple, adopte la con-ception habituelle.
6. Cela expliquerait le rapprochement établi par Molino entre noms propres et déictiques : «le nom propre est une citation et à valeur autonymique : Jean, c'est seulement celui qui a la propriété de s'appeler "Jean". En cela, le nom propre est proche des pronoms personnels, c'est-à-dire d'éléments appartenant au champ déictique du langage» (Molino, 1982 : 12). D'ailleurs, D. Kaplan subsume déictiques et noms propres sous l'appellation de *termes directement référentiels*, c'est-à-dire qui réfèrent sans l'intermédiaire d'un sens frégéen (Corblin, 1983 : 201).
7. D'ailleurs, pour Ducrot, tout nom est descriptif : «Dupont» signifierait «le "Dupont" que *tu* connais». Deux choses caractérisent son approche : l'introduction d'un sujet réflexif (le nom propre lui-même) et d'un prédicat qui n'est plus la propriété de porter le nom, mais que le référent soit connu de l'allocutaire. Le déictique contenu («tu») ancre dans le contexte et permet la référence (pour Ducrot la référence passe toujours par un déictique explicite ou non). Comme dans l'exemple de Jakobson, Ducrot utilise un nom propre fortement homonymique, possédant un classificateur intégré (/humain/ ou 'humain'). Comme pour Jakobson, nous pouvons présumer que Ducrot eût décrit ainsi le sens d'un nom néologique : «Jxjqpx» signifierait «le "Jxjqpx" que tu connais». Cette description est donc pour Ducrot le contenu minimal d'un nom propre, contenu auquel peut s'ajouter un contenu inhérent dans le cas des noms spécialisés («Dupont», «Médor», etc.). En conséquence, «le nom propre n'est qu'idéalement non descriptif» (Ducrot et Todorov, 1972 : 291). En contexte, le nom propre possède toujours un sens : «il est anormal d'employer un nom propre si l'on ne pense pas que ce nom "dit quelque chose" à l'interlocuteur, si donc l'interlocuteur n'est pas censé avoir quelques connaissances sur le porteur de ce nom. On peut alors considérer comme le sens d'un nom propre pour une collectivité donnée, un ensemble de connaissances relatives au porteur de ce nom, connaissances dont tout membre de la collectivité est réputé posséder au moins quelques-unes» (Ducrot et Todorov, 1972 : 321). La difficulté demeure cependant : quel est le statut de ce «sens», de ces connaissances (traits inhérents? afférents? ou traits cognitifs?)?
8. Selon le *Dictionnaire de linguistique*, le nom propre n'aurait de référence que son appellation : «Le nom propre n'a pas d'autre signifié que le nom (l'appellation) lui-même. Par exemple, le nom propre "Jean" se réfère à autant de personnes particulières qu'il y a d'individus nommés "Jean", la seule référence de "Jean" est l'appellation "Jean"» (Dubois *et al.*, 1991 : 397). Faut-il entendre par là qu'il n'a pas de référence, mais un référent?
9. Les paradigmes d'homonymes – fondés, dirons-nous, sur l'*identité* de la connotation autonymique du signifiant phonique et/ou graphique – mènent, nous semble-t-il, aux paradigmes fondés sur l'*équivalence* (plus ou moins grande) de la connotation autonymique.
10. Greimas et Courtés (1979 : 240) considèrent qu'on confond deux choses dans les motivations intrinsèques (entre les signes et les autres éléments de la même sémiotique, par opposition à la motivation extrinsèque : entre les signes et la réalité extralinguistique) : les relations structurelles normales de la sémiotique linguistique et les savoirs du sujet parlant sur l'existence de telle ou telle relation. Le deuxième phénomène est métasémiotique (l'attitude d'une société à l'égard de ses propres signes), et relève de la problématique des connotations sociales : «suivant les cultures, il est possible de reconnaître tantôt la tendance à "naturaliser" l'arbitraire en le motivant, tantôt à "culturaliser" le motivé en l'intellectualisant» (R. Barthes).
11. Il se pourrait que l'équivalence, comme l'identité et l'altérité selon Greimas et Courtés (1979), soit un indéfinissable. On dira ici simplement que l'équivalence est une identité atténuée et qui n'est ni de l'ordre de la contrariété ni de l'ordre de la contradiction. L'homologation induit une forme d'équivalence (et non d'identité).
12. Voici comment Lerat distingue nom propre et nom commun : «Alors que le nom commun renvoie à la fois à un concept (en langue) et à une réalité désignée (dans le processus de la parole), le nom propre n'a de référence qu'individuelle». Il faut se rappeler qu'il existe pour lui deux types de référence, la référence au concept (au signifié) et la référence à la réalité (1983 : 72). Lerat relègue aux représentations mentales (ou «connotations psychologiques») l'apparent sens linguistique du nom propre : «Ce qui peut donner l'impression que des éléments de sens sont attachés à des noms propres n'est que la stabilité relative des représentations. L'appartenance à une même culture favorise la formation d'associations mentales spécifiques de chaque nom propre» (1983 : 74).

Et même dans le cas de noms différents désignant la même entité, dans le cas des noms de plume, par exemple, les associations seront différentes.

13. Pour une analyse onomastique utilisant les ressources homonymiques, paronymiques et polyglossiques, voir Hébert, 1993.
14. «Dans son usage "attributif" une description est intentionnellement descriptive : elle vaut dans la mesure où l'objet décrit possède les propriétés qu'elle exhibe. Dans son usage "référentiel" au contraire, l'adéquation n'est pas essentielle, car la description n'est qu'un moyen d'orienter l'interlocuteur vers un objet désigné. «L'homme au chapeau rond» est une expression qui peut suffire à désigner un individu déterminé, alors qu'il ne porte pas, ne porte plus, voire même n'a jamais porté un tel couvre-chef» (Granger, 1982 : 30, reformulant Donnellan).
15. La notion de baptême fonde la théorie causale des noms propres, utilisée notamment par Kripke : les noms propres doivent être transmis de personne à personne en fixant la référence pour que ne s'interrompe pas la connaissance de cette référence. Mais il en va de même pour tout signe (comme en conviennent les tenants de la théorie). Il nous semble qu'il faudrait également insister sur la désémantisation que devrait opérer le baptême.
16. Il en va de même pour les descriptions, définies ou non, devenues noms propres par l'usage uniquement référentiel : ainsi, «l'Université du Québec à Chicoutimi» n'est pas une description et l'on peut affirmer que cette université n'est pas à Chicoutimi sans se contredire (c'est ce qui se produit dans ce monde, puisqu'elle est aussi à Sept-Îles!). Si l'on considère le nom propre comme une propriété de l'individu, il faut admettre que le nom puisse désigner dans un monde possible un individu qui n'a plus cette propriété de posséder ce nom...
17. Remarquons que le pronom «il» ne constitue pas le prototype du champ de la représentation, il tend à passer dans le champ déictique : comme «je», il est relativement vide d'inhérence.

Références bibliographiques

ARMENGAUD, F. [1990] : «Nom propre», dans A. Jacob, vol. II, tome 2, 1753-1754.

BARTHES, R. [1974] : «Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe», *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse;
[1972] : «Proust et les noms», *Le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 121-134;
[1970] : *S/Z*, Paris, Seuil, 278 p.

BAYLON, C. et P. FABRE [1978] : *La Sémantique*, Paris, Nathan, 334 p.

BOULLE, J. [1990] : «Description définie», dans A. Jacob, vol. II, tome 1, 602.

BRÉAL, M. [1897] : *Essai de sémantique,* Paris, Hachette.

BÜHLER, K. [1933] : «Die Axiomatik der Sprachwissenschaft», *Kant Studien*, n° 38, Berlin.

BUYSSENS, E. [1973] : «Les noms singuliers», *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz, n° 28, 25-34.

CHEVALIER, J. et A. GHEERBRANT [1982] : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1060 p.

CORBLIN, F. [1983] : «Les désignateurs dans les romans», *Poétique*, n° 54, 199-211.

COURTÉS, J. [1991] : *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.

DAUZAT, A. [1956] : *Les Noms de personnes*, Paris, Delagrave, 208 p.

DONNELLAN, K. S. [1972] : «Proper Names and Identifying Descriptions», *Semantics of Natural Languages,* Dordrecht, Reidel.

DUBOIS, J. *et alii* [1991] : *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 516 p.

DUCROT, O. et T. TODOROV [1972] : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 470 p.

DUPRIEZ, B. [1980] : *Gradus : Les Procédés littéraires. Dictionnaire*, Paris, U.G.E., 543 p.

ECO, U. [1988] : *Le Signe*, Bruxelles, Labor, 283 p.;
[1988] : «Signifié et désignation rigide», *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 132-137.

FREGE, G. [1971] : «Sens et dénotation» [*Über Sinn und Bedeutung*, 1892], *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 233 p.

GARDINER, A. [1954] : *The Theory of Proper Names*, London.

GRANGER, G. [1982] : «À quoi servent les noms propres?», *Langages*, Paris, Didier, 21-36.

GREIMAS, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette Université, 423 p.

GRIVEL, C. [1973] : «Système du nom propre», *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 128-138.

GROUPE μ [1982] : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 233 p.

HÉBERT, L. [1993] : «Analyse et modernité [post-]. Fragments de *Prochain épisode*», *Protée*, vol. 21, n° 1, 109-118.

JACOB, A. (sous la direction de) [1990] : *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques : dictionnaire*, Paris, PUF.

JAKOBSON, R. [1981] : *Essais de linguistique générale,* Paris, Minuit, chap. IX.

KAPLAN, D. [1977] : *Demonstratives*, miméographié, University of California.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1990] : «Connotation», dans A. Jacob, vol. II, tome 1, 425-426.

KRIPKE, S. [1982] : *La Logique des noms propres [Naming and Necessity,* 1972], Paris, Minuit.

LE BIHAN, M. [1974] : *Le Nom Propre. Étude de grammaire et de rhétorique*, thèse de 3e cycle, Rennes.

LERAT, P. [1983] : *Sémantique descriptive,* Paris, Hachette, 128 p.

LÉVI-STRAUSS, C. [1962] : *La Pensée sauvage,* Paris, Plon, chap. VI et VII.

MAINGUENEAU, D. [1986] : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire,* Paris, Bordas.

MEYER, B. et J.D. BALAYN [1981] : «Autour de l'antonomase de nom propre», *Poétique*, n° 46, 183-199.

MILL, J. S. [1988] : *Système de logique déductive et inductive* [*A*

System of Logic Ratiocinative and Inductive, 1843], Liège, Pierre Mardaga.
MOLINO, J. [1982] : «Le nom propre dans la langue», *Langages*, Paris, Didier, 5-20.
MOUNIN, G. (sous la direction de) [1993] : *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, (c1974), 340 p.
NEF, F. [1990] : «Désignateur rigide», dans A. Jacob, vol. II, tome 1, 606-607.
NICOLE, E. [1983] : «L'onomastique littéraire», *Poétique*, n° 54, 233-253.
RASTIER, F. [1989] : *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 287 p.;
[1987] : *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 277 p.
REY-DEBOVE, J. [1979] : *Lexique; sémiotique*, Paris, PUF.
RIGOLOT, F. [1977] : *Poétique et onomastique; l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 269 p.;
[1976] : «Rhétorique du nom poétique», *Poétique*, n° 28, 466-483.
RUSSEL, B. [1970] : «De la dénotation» [«On Denoting», 1903], *L'Âge de la science*, vol. III, n° 3.
SEARLE, J. R. [1972] : *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 261 p.
SØRENSEN, H. S. [1963] : *The Meaning of Proper Names*, Copenhagen, Gad Publisher.
STRAWSON, P.F. [1974] : *Subject and Predicate in Logic and Grammar*, London, Metheven.
ULLMAN, S. [1959] : *Précis de sémantique française*, 2e éd., Berne, Francke, 352 p.
VUILLEMIN, J. [1980] : «Qu'est-ce qu'un nom propre?», *Fundementa Scientiae*, Pergamon Press, vol. 1, 261-273.
ZONABEND, F. [1980] : «Le nom de personne», *L'Homme*, vol. XX, n° 4, 7-23.

LES COLLABORATEURS

DOSSIER : LE FAUX

JOHN A. FLEMING

John A. Fleming fait partie du département des études françaises de l'Université de Toronto. Il a publié plusieurs articles sur la littérature française ainsi que sur les arts visuels et décoratifs dans des revues et ouvrages de référence. Sa plus récente publication, *Les Meubles peints du Canada français* 1700-1840 (1994), reflète ses recherches en matière de culture matérielle.

BERTRAND GERVAIS

Bertrand Gervais est professeur au département d'études littéraires et au doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Ses principaux champs de recherche sont les théories littéraires, particulièrement les théories de la lecture et de la réception, la sémiotique, la littérature américaine du XXe siècle. Il a publié sur ces questions *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture* (1990) et *À l'écoute de la lecture* (1993), de même que de nombreux articles, entre autres dans *Poétique*, *Standford French Review, New Literary History, Protée, RS/SI, Tangence*, etc.

JEAN-FRANÇOIS JEANDILLOU

Jean-François Jeandillou est ancien élève de l'École normale supérieure (Fontenay/Saint-Cloud), agrégé de lettres modernes et docteur en sciences du langage. Aujourd'hui professeur de linguistique à l'Université Paris X – Nanterre, il a publié des articles de sémiotique textuelle et d'analyse de discours, ainsi que deux ouvrages concernant «Le Faux» : *Supercheries littéraires : la vie et l'œuvre des auteurs supposés* (Paris, Usher, 1989) et *Esthétique de la mystification* (Paris, Minuit, 1994).

MARILYN RANDALL

Marilyn Randall est professeure agrégée au département de français de l'University of Western Ontario où elle enseigne principalement dans le domaine des lettres québécoises. Elle est auteure de l'ouvrage Le Contexte littéraire : lecture pragmatique d'Hubert Aquin et Réjean Ducharme (Le Préambule, 1991) et co-éditrice de l'édition critique de Trou de mémoire d'Hubert Aquin (Bibliothèque québécoise, 1993). Elle travaille actuellement à un projet de recherche sur l'esthétique et l'éthique du plagiat, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

SYLVIE ROSIENSKI-PELLERIN

Sylvie Rosienski-Pellerin (Ph.D. Université de Toronto) est professeure adjointe au Collège universitaire Glendon de l'Université York, à Toronto. Auteure d'un livre sur Georges Perec (*PERECgrinations ludiques*, à paraître) et membre du Gref (Groupe de recherche en études francophones), elle poursuit des recherches en théorie littéraire et s'intéresse notamment aux rapports texte-péritexte.

RICHARD SAINT-GELAIS

Membre du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Richard Saint-Gelais est professeur adjoint au département des littératures de l'Université Laval. Il vient de faire paraître *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture* (1994) et prépare actuellement un ouvrage consacré aux rapports entre science-fiction et modernité romanesque. En plus de ses travaux dans ce domaine, il a publié des articles sur le roman policier, la bande dessinée et les théories de la lecture.

CHRISTIAN VANDENDORPE

Christian Vandendorpe est professeur au département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Il est diplômé de l'Université de Louvain (Belgique) et de l'Université Laval (Québec). Intéressé par l'articulation de la sémiotique et des sciences cognitives, il a publié *Apprendre à lire des fables : une approche sémio-cognitive* (Préambule, 1989). Ses champs de recherche touchent aux théories de la compréhension et à divers phénomènes rhétoriques, avec des incursions dans le domaine du fait divers (*De la fable au fait divers*, CIADEST, 1991) et du plagiat (*Le Plagiat*, P.U.O., 1992). Il travaille également sur les transformations que l'hypertexte devrait apporter à la didactique de l'écrit.

JEAN-PIERRE VIDAL

Professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi, fondateur et premier directeur de la revue Protée, Jean-Pierre Vidal est spécialiste du Nouveau Roman et a publié chez Hachette deux études sur des romans de Robbe-Grillet (*La Jalousie* et *Dans le labyrinthe*) ainsi que de nombreux articles sur Claude Simon, Butor, Pinget, Hubert Aquin, Roger Des Roches, mais aussi Lautréamont et Mallarmé, Jarry, Vian, et... Lacan. Il a également fait paraître un recueil de nouvelles (*Histoires cruelles et lamentables*, Montréal, Logiques, 1991).

ANTHONY WALL

Professeur titulaire au département de français, italien et espagnol de l'Université de Calgary, Anthony Wall a été chercheur invité à l'Université de Constance en Allemagne en 1993-1994. Ses domaines de recherche comprennent la philosophie du langage et la sémiotique littéraire. Il a notamment consacré des études au roman contemporain québécois et français. Quelques publications récentes : *Hubert Aquin entre référence et métaphore* (Montréal, 1991); «La Parole mystique est un prétexte : Une mémoire démentielle de Louis-René des Forêts», *Poétique*, 1991; «Cleaning Up Bakhtin's Carnival Act», *Diacritics*, 1993 (avec C. Thomson); «Les Mensonges de la métaphore et les métaphores du mensonge», *Carrefour*, 1994.

HORS DOSSIER

FRANÇOISE BEAULIEU

Œuvrant à la rédaction d'une thèse de doctorat sous la direction du professeur Louis Francœur, Françoise Beaulieu s'intéresse depuis plusieurs années à la théorie du nom propre. Cherchant à éclairer la contribution du sémioticien américain Charles Sanders Peirce à ce champ d'études, elle a fait un stage de recherche à l'Université Harvard où, profitant de l'assistance des professeurs Hilary Putnam et Umberto Eco, elle a retracé, classé et analysé les manuscrits portant sur le sujet. Elle s'efforce présentement de montrer la force heuristique de ce modèle en l'appliquant aux textes (écrits et filmés) du poète québécois Pierre Perrault.

LOUIS HÉBERT

Louis Hébert est chargé de cours dans plusieurs universités du Québec, dont l'Université du Québec à Chicoutimi. Il prépare actuellement une thèse de doctorat à l'Université Laval dans laquelle il conjoint sémantique isotopique et analyse onomastique.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 23 / no 1 : Expressions et interprétations de la perception
Volume 23 / no 2 : Style et sémiosis
Volume 23 / no 3 : Répétitions esthétiques

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priés de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de Protée.

DÉJÀ PARUS

Les numéros précédents sont disponibles sur demande

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir
Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)
Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité
Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité
Volume 15 / no 2 : La traductique
Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)
Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène
Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres
Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes
Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions
Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux
Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien
Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission
Volume 20 / no 2 : Signes et gestes
Volume 20 / no 3 : Elle Signe

Volume 21 / no 1 : Schémas
Volume 21 / no 2 : Sémiotique de l'affect
Volume 21 / no 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv)

Volume 22 / no 1 : Représentations de l'Autre
Volume 22 / no 2 : Le lieu commun
Volume 22 / no 3 : Le faux

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. Les œuvres choisies doivent être inédites. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle «périphérique» et aux contributions «régionales» à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

   A. Breton, *Positions politiques du surréalisme,* Paris, Édition du Sagitaire, 1935, p. 37.

   A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique,* vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:

   BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale,* tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

   GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-Dos ou Microsoft-Windows sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm).